This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Bayreuther Festspiele

im

Zeitalter des Absolutismus

▼

Studien

zur

Geschichte der deutschen Oper

von

Dr. Ludwig Schiedermair

Privatdozent der Musikgeschichte an der Universität Marburg

C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig

Herzogl. Anhalt. Hof- Musikalienhändler

1908

Einleitung.

Aus Italien war die Oper nach Deutschland gekommen. An grossen wie an kleinen Höfen, in belebten und reichen Städten hatte sie hier eine gastliche Aufnahme gefunden. Hermann Kretzschmar hat uns in einer Übersicht[1]) kurz gezeigt, welche Entwicklung diese Kunstgattung an den einzelnen Orten während der ersten hundert Jahre genommen hat. Zu den kleineren Höfen wie Magdeburg, Weissenfels, Naumburg, Zeitz, Altenburg, Eisenberg, Meiningen, Weimar, Stuttgart, Durlach, die in ihren Residenzen der Oper eine Heimstätte bereitet hatten, gehörte auch Bayreuth, wo ebenso wie im nahen Onolzbach nach dem Tode des kinderlosen Markgrafen Georg Friedrich (1603) die Brandenburgische Kurlinie zur Regierung gelangt war. Inwieweit an dem Bayreuther Hofe während des 17. und 18. Jahrhunderts die Oper gepflegt und ihre Entwicklung gefördert wurde, sollen die vorliegenden Untersuchungen[2]) ergeben, die das bisher gezeichnete Bild vom Gange der deutschen Oper des 17. und 18. Jahrhunderts in einzelnen Zügen vervollständigen dürften.

Den Versuchen, eine Geschichte der verschiedenen deutschen Opernbühnen zu schreiben, stehen mannigfache Schwierigkeiten

1) „Das erste Jahrhundert der deutschen Oper" in den Sammelbänden der Internation. Musikgesellschaft, Bd. III, S. 270 ff.

2) Ursprünglich beabsichtigte Richard Fester, dem wie wenigen unserer Historiker ein Urteil auch in künstlerischen Fragen zusteht, im Anschluss an seine Forschungen über Wilhelmine, die Bayreuther Schwester Friedrich des Grossen, das Dunkel, das über dem Bayreuther Musikleben des 17. und 18. Jahrhunderts lastet, aufzuhellen. Andere Arbeiten nötigten ihn jedoch, von diesem Plane abzustehen und die Bearbeitung der Bayreuther Oper jener Zeit dem Verfasser abzutreten, dem er zugleich auch in liebenswürdiger Weise das bereits zusammengetragene Material, bestehend aus Auszügen aus der gedruckten Literatur, vervollständigt durch einige Notizen Adolf Sandbergers, zur Verfügung stellte.

im Wege. Der grössere Teil der Opernpartituren aus jener Zeit ist verloren gegangen, und auch die Textbuchsammlungen und archivalischen Bestände weisen klaffende Lücken auf, die eine einigermassen erschöpfende und die Einzelheiten berücksichtigende Darstellung oft zur Unmöglichkeit machen. Ist beispielsweise für die Hamburger Oper des 17. und 18. Jahrhunderts noch ein ziemlich geschlossenes Material auf uns gekommen, das durch glückliche Funde in nicht zu ferner Zeit erweitert werden dürfte, so fliessen dagegen die Quellen für die Bayreuther Oper des 17. und 18. Jahrhunderts nur langsam und dürftig. Lassen die in den Bibliotheken aufbewahrten Textbücher einen Einblick in die Librettoarbeit der Bayreuther Oper jener Zeit zu, so kann über die Musik der Bayreuther Opern angesichts des fast gänzlichen Fehlens der damals dort gebrauchten Partituren und Stimmen nur vereinzelt durch Vergleich mit anderwärts auf gleiche Texte komponierten Opern geurteilt werden. Aber auch die Archivalien, welche die künstlerischen Bestrebungen der Höfe nicht selten klarlegen, geben über Personalfragen und geschäftliche Angelegenheiten der Bayreuther Oper jener Zeit nicht allzu reiche Auskunft.[1])

Mit dem Jahre 1742 schliessen die Memoiren der Markgräfin Wilhelmine, der Schwester Friedrich des Grossen, plötzlich ab, hören also auf, als das Bayreuther Musikleben unter Markgraf Friedrich einen besonderen Aufschwung nimmt und die Erbauung eines neuen, grossen Opernhauses in Angriff genommen wird. Damit verlieren wir eine wichtige Quelle, die wertvolle Mitteilungen über die damaligen Kunstbestrebungen am Bayreuther Hofe hätte übermitteln können. Später trat der Regierungs-

1) Über die Schicksale des ehemaligen Markgräflich Brandenburgischen Archivs auf der Plassenburg hat sich bereits T. Märcker 1846 im „Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken", Bd. III, 2, S. 15 ff. ausgesprochen. Auch der Verfasser konnte sich an Ort und Stelle davon überzeugen, dass zahlreiches Material aus dem ehemaligen Plassenburger Archiv zu Grunde gegangen ist. Personalakten, Hofzahlamtsrechnungen u. dgl. fehlen fast vollständig, und in den vorhandenen Akten sind Stücke, die nicht allein auf die Markgrafen und ihre Familie, sondern auch auf die Hofhaltung und einzelne Mitglieder derselben Bezug nehmen, nur spärlich vertreten.

registrator J. G. Heinritz in den Publikationen des historischen Vereins zu Bayreuth mit Arbeiten über die Markgrafenzeit hervor,[1]) in denen er häufig Klatsch, Anekdote und falsche Kombination mit den historischen Vorgängen vermengte. Würden die Memoiren Wilhelmines von Schlosser bis auf Koser und Lavisse in der schärfsten Weise beleuchtet und untersucht, die historischen Aufsätze Heinritz' blieben von der Kritik unbehelligt, bis Fester ihre unbedingte Glaubwürdigkeit in berechtigten Zweifel zog. Heinritz' Darlegungen können auch, soweit sie sich auf die künstlerischen Bestrebungen unter der Regierung der einzelnen Markgrafen beziehen, nur mit Vorsicht für Untersuchungen über die Bayreuther Musik- und Theaterverhältnisse des 17. und 18. Jahrhunderts benützt werden. Im Hinblick auf die Opernaufführungen unter Georg Wilhelm erklärt Heinritz, dass „grössere Produktionen" am Hofe dieses Markgrafen nur „äusserst selten" stattfanden, während sich für diese Zeit nicht weniger als 50 Opern grösseren und kleineren Umfangs nachweisen lassen. Dass Georg Wilhelm und seine Gemahlin in „oft ganz gemeinen Rollen mitspielten" und sich bei einem Karnevalsaufzug, den Gepflogenheiten zahlreicher Fürsten und Fürstinnen der damaligen Zeit folgend, als Kürschner und Kürschnersfrau maskierten, fällt ihm als etwas Besonderes auf. Von den Kosten der Opern unter Markgraf Friedrich gibt er übertriebene Berichte, den preussischen König lässt er daher „kopfschüttelnd" das Bayreuther Theater verlassen. Den Unwillen des Königs über die Verschwendung des Bayreuther Hofes sucht er ebenso plausibel zu machen, wie das Verschulden des Markgrafen am Schlossbrand. Als er bei der Würdigung Wilhelmines deren Oper „l'Huomo" erwähnt und hiezu bemerkt, dass der Markgräfin bei der Abfassung des Textes die „vorzügliche Kenntnis der italienischen Sprache, so wie in der Geschichte und Mythologie trefflich zu statten kam", sehen

1) S. hierzu Heinritz, „Zur Geschichte der Stadt Bayreuth", 1825; „Archiv für Bayreuthische Geschichte und Altertumskunde", Bd. 1 (1828); „Archiv für Geschichte und Altertumskunde des Ober-Main-Kreises", Bd. 1, 2 (1831—1836); Heinritz, „Neue Beiträge zur Geschichte der Kreishauptstadt Bayreuth", 1839; „Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken", Bd. 1, 2, 3 (1838—1846).

wir, dass er das Textbuch dieser Oper entweder gar nicht oder nur oberflächlich gekannt hat. Denn zur Abfassung des Stückes wäre ebensowenig die Kenntnis der italienischen Sprache wie der Geschichte und Mythologie nötig gewesen, und zudem wurde der Text von der Markgräfin in französischer Sprache abgefasst und erst von Stampiglia ins Italienische übertragen. Es ist demnach angebracht, Heinritz' Arbeiten nur dann voll und ganz zu verwerten, wenn sie kontrolliert werden können.

Der Verfasser dieser Zeilen stellte persönliche Nachforschungen an: im k. Hausarchiv Charlottenburg (Dr. Granier), im k. Kreisarchiv Bamberg und im k. Kreisarchiv Nürnberg; der k. k. Hofbibliothek in Wien, der k. Universitätsbibliothek Erlangen, der k. Bibliothek in Dresden, der grossh. Bibliothek in Weimar, der herz. Bibliothek in Wolfenbüttel, der herz. Bibliothek sowie dem Haus- und Staatsarchive zu Gotha, der Stadtbibliothek in Hamburg, dem Historischen Verein zu Bayreuth, ist der Verfasser zu Dank verpflichtet, ebenso Frau Professor Dr. Kalbfleisch in Marburg und Herrn Pfarrer Aign in Bayreuth.

I.

Die ersten Anfänge des Bayreuther Musiklebens am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, Bayreuther Linie.

Mit dem Regierungsantritt des Markgrafen Christian Ernst (1661) hält die Oper in Bayreuth ihren Einzug. Auch Markgraf Christian, der Vorgänger Christian Ernsts, der Begründer der Bayreuther Linie, war der Musik zugetan und hätte ihr sicherlich in seinem Lande besondere Fürsorge angedeihen lassen, wäre er nicht durch die damaligen schlimmen Kriegszeiten wie die misslichen finanziellen Verhältnisse seines Landes zur äussersten Sparsamkeit angehalten und dadurch veranlasst worden, die Ausgestaltung seiner Hofhaltung den vordringlichsten Bedürfnissen des Landes hintanzusetzen.[1]) Als Markgraf Christian auf der Huldigungsreise, die er nach seiner Regierungsübernahme antrat, nach Hof kam und dort den ihn mit einem Gesange begrüssenden Schulkindern in Anerkennung ihrer Leistung eine besondere Gabe von 15 Dukaten spendete,[2]) zeigte sich bereits die Empfänglichkeit des Fürsten für die Musik. Wenn wir weiterhin hören,[3]) dass Markgraf Christian eine Vorliebe für den Choralgesang hatte, so ist dem vollauf Glauben zu schenken. Wozu hätte sich der Markgraf sonst einen so trefflichen Organisten wie Johann Staden gehalten! Im Jahre 1604 war Staden bereits als Hoforganist in Bayreuth tätig.[4]) Zwischen

1) S. J. G. Heinritz, „Die Regierungsjahre des Markgrafen Christian", im Archiv für Geschichte und Altertumskunde des Ober-Main-Kreises, Bd. 1, (1831/32), 3. Heft, S. 23, ferner Kapp „Erinnerungen an diejenigen Markgrafen von Kulmbach-Bayreuth, welche Förderer der Wissenschaften gewesen sind", im Archiv für Gesch. und Altertumsk. von Oberfranken, Bd. 2 (1843), 2. Heft, S. 96 ff.

2) Heinritz, a. a. O., S. 19.

3) Holle, „Die Fürstengrüfte der Hohenzollern zu Kulmbach, Bayreuth, Himmelskron", Bayreuth 1845, S. 24.

4) Eugen Schmitz, „Ausgewählte Werke des Nürnberger Organisten Johann Staden", in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, 7. Jahrg. Bd. 1 (1906), S. IX.

1610 und 1616 dürfte er die Bayreuther Stellung aufgegeben haben.[1]) 1616 treffen wir ihn in Nürnberg. Über die Ursache seines Weggangs von Bayreuth ist man verschiedener Meinung.[2]) Nicht allein als Organist, sondern auch als Komponist betätigte er sich während seines Bayreuther Aufenthalts. 1610 widmete er dem Markgrafen eine Sammlung weltlicher Lieder, das „Venuskräntzlein".[3]) Während seiner Bayreuther Stellung entstanden auch seine „Neue Teutsche Geistliche Gesäng", mehrstimmige Vokalstücke auf deutsche Texte, welche er von Kulmbach aus unterm 21. November 1608 dem Bürgermeister und Rat der Stadt Nürnberg widmete.[4]) Gleich Staden überreichten auch andere markgräfliche Musiker dem Nürnberger Rat ihre jüngsten Musenkinder. Unterm 11. April 1607 findet sich in den Nürnberger Ratsverlässen folgende Eintragung:[5]) „Balthasar Lang, Hr. Marggraffen Christians Musico, welcher Meinen Herren Zwey gedruckte Ostergesenger dedicirt, Soll man durch seinen Botten, der dieselbe gebracht Sechs Guldengroschen zu schicken . . ." Nicht allein zwischen markgräflichen Musikern und den Nürnberger Räten, sondern auch zwischen dem Markgrafen selbst und der Stadt bestanden in künstlerischen Angelegenheiten freundliche Beziehungen. Wenn es in Bayreuth bei Festlichkeiten an Musikern fehlte, oder wenn der Rat eines Nürnberger Meisters eingeholt werden sollte, dann wandte sich der Markgraf nach Nürnberg in der Überzeugung, dort keine Abweisung zu erhalten. Im Sommer 1619 reist Staden auf Betreiben seines früheren Herrn von Nürnberg nach Bayreuth, um dort „eine Neue orgel zu beschlagen".[6]) In den Jahren 1614 und 1633 werden Nürnberger Musiker beurlaubt, um in Bayreuth bei den

---

1) Eugen Schmitz, „Ausgewählte Werke des Nürnberger Organisten Johann Staden", in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, 7. Jahrg. Bd. 1 (1906), S. X.

2) S. ebenda, S. XI, und W. Nagel in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1897, S. 55.

3) Schmitz, a. a. O., S. X, und S. LV ff.

4) Ebenda, S. X und S. XXX ff.

5) Ebenda, S. XI und S. LXVI.

6) Ebenda, S. XI und S. LXVII.

Markgraf Christian Ernst.

Nach einem Kupferstiche von Melchior Rein.

Festlichkeiten mitzuwirken.[1]) Von einem neuen Hoforganisten im Dienste des Markgrafen hören wir im Jahre 1620, in dem Christian dem „Hoff Organisten Tobiassen Droitlin wegen ausgestandener Beschwerlichen Reisse aus Preussen die neuerbaute Behausung sambt dem daranstossenden garten vom oberen Thör allhier“ zum Geschenke macht, jedoch die Bedingung anfügt, dass derselbe „mit denen Jhme von Gott verliehenen gaben und höchster Begierde . . . bei Tag und nacht treulich“ aufzuwarten habe.[2])

Musiziert wurde am Bayreuther Hofe unter Markgraf Christian, soweit wir bis jetzt unterrichtet sind, nur im engsten Rahmen. Zu grösserer Bedeutung kam die Musik, als Christians Enkel, Markgraf Christian Ernst, zur Regierung gelangte, wenngleich auch unter ihm das Musikleben in Bayreuth noch nicht jene Ausdehnung annahm wie unter seinen Nachfolgern. Im Studienplane[3]) des jungen Markgrafen fand auch die Musik Berücksichtigung. Die Bestimmung ging dahin, dass der junge Markgraf täglich „in musicis eine Stunde exerciret“, sowie „auf dem Clavichordio spielen“ lerne. Grössere Reisen führten den jungen Markgrafen durch Deutschland, Holland, Frankreich, die Schweiz und Italien,[4]) während in Bayreuth sein Onkel, Markgraf Georg Albrecht, unter dem Einflusse des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg die vormundschaftliche Regierung führte. Auf diesen Reisen nahm der junge Markgraf auch verschiedentlich an musikalischen Veranstaltungen teil. Kirchliche wie weltliche Werke lernte er kennen. Am Christabend des Jahres 1660 hörte er „in dem päpstlichen Palaste zu Rom eine vortreffliche Musik“.[5]) Im Karneval des nächsten Jahres wohnte er den Opernaufführungen der römischen Gesellschaft bei, wie zwei an Monsieur de Stein in Bayreuth gerichtete

1) Schmitz, a. a. O., S. XI.

2) Kreisarchiv Bamberg (= A. Bamb.), I, Kast. 10, Lad. 518.

3) Kgl. Hausarchiv Charlottenburg (= A. Charl.).

4) Kapp, a. a. O. S. 98 f.

5) J. Heinr. von Falkenstein, „Nordgauische Altertümer und Merkwürdigkeiten“, 3. Teil, S. 458.

Briefe ersehen lassen.[1]) Am 6. Februar schreibt der junge Markgraf: „. . . Wir leben allhier gar wohl und haben gute Sache, Ich bin neulich wieder all torro nacher bey l'urso in die Comödie so Don Agustino des pabstes Nepote spielen laset, gewesen, welche gar schöne und alss in Musica gehalten wirdt, dass Theatrum chanchiret gar oft und hatten die herlichsten Stimmen darbey . . .“ Und sechs Tage später berichtet Christian Ernst demselben Stein: „. . . vengo favorito dal Contestabile Colonna, Nipote del Sopra detto Signor Cardinal Colonna Primario Principi di Roma e' consanguineo alla nostra casa, che mi ha condotto ad una sua bellissima Opera recitata tutta in musica nel suo Palazzo . . .“ Diese römischen Opern mit ihrer Betonung des Allegorischen sind auf die Geschmacksrichtung des jungen Markgrafen sicherlich nicht ohne Einfluss geblieben und dürften auch dazu beigetragen haben, in ihm den Wunsch rege werden zu lassen, später einmal auch in seinem Lande Opern zur Aufführung zu bringen.

Ende 1661 übernahm Christian Ernst die Regierung des Landes, ein Jahr später vermählte er sich mit Erdmuthe Sophie, der einzigen Tochter Johann Georgs II. von Sachsen. Bei den glänzenden Hochzeitsfeierlichkeiten, die in Dresden vom 18. Oktober bis zum 13. November stattfanden, kamen das Ballett „Der Parnass“, sowie die italienische Oper „Il Paride“ zur Aufführung.[2]) Text und Musik der Oper rührten von Andrea Bontempi her, einem vielseitigen Musiker, der bereits seit langen Jahren am Dresdner Hofe tätig war.[3]) Mit der Festoper für die Vermählungsfeierlichkeiten des Jahres 1662 folgte Bontempi dem Stil der Venetianer Oper der damaligen Zeit. Am 22. November langte das junge Paar in Bayreuth an, wo ebenfalls Festaufführungen stattfanden. Siegmund von Birken, der dem Kreise des Nürnberger Blumenordens angehörte und schon wiederholt allegorische Festspiele geschrieben hatte,[4]) brachte ein

1) A. Bamb., Märker 2221.

2) M. Fürstenau, „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen“, 1. Teil, S. 206 ff.

3) Ebenda, S. 29 ff.

4) Julius Tittmann, „Die Nürnberger Dichterschule“, (1847), S. 179 ff.

„Singspiel" dar, das den Titel „Sophia" trug[1]) und im Geschmack der damaligen Zeit die junge Fürstin verherrlichte.[2]) Dieses „Singspiel" war wohl das erste Stück des neuen, monodischen Stils, das in Bayreuth zur Darstellung gelangte, die erste Bayreuther Oper in deutscher Sprache. Der „Sophia" folgte am „30. des Wintermonats" ein „Ballett der Natur, welche mit ihren 4 Elementen sich fröhlich und glückwünschend vernehmen lässt".[3]) Dieses Ballett hatte ebenfalls Birken zum Verfasser[4]) und war eines jener allegorischen Tanzstücke mit Musik, wie sie in Dresden („Der Parnass", 1662) und auch anderwärts (z. B. Maccionis „Li quattro Elementi", München, 1657) gepflegt wurden. Auch in den folgenden Jahren dürften am Bayreuther Hofe Opernaufführungen stattgefunden haben, wenn sich auch Belege hierfür nicht erbringen lassen. Auf keinen Fall fehlten aber musikalische Darbietungen. So weilte im Jahre 1667 der Kammermusiker Carolo Amato des Herzogs Bernhard von Sachsen-Jena in Bayreuth, wo „seine composition sehr wol" gefiel.[5]) Auch für die Wiener Oper interessierte sich damals der Bayreuther Hof. Andreas Neumann berichtet von Wien aus unterm 8. (18.) Juli 1668 an den Markgrafen:[6]) „. . . Ein Exemplar von solcher opera Komet hierbei, dergleichen werkh der kostbaren Kleider, deren manches drey in die 400 Thaler gekostet, als der Maschinen, flüg in der Luft, Music Balletten, Veränderung des Theatri 22 mal vorging und andere representationen. Vom Grossherzog zu Florenz hatt man einen Castrato, Vincentino genannt, entlehnt, so die Venerem agiert und alle andere mit Lieblichkeit der stimme übertroffen, hatt diese Zeit über von Kais. M. hundert Rthr. zum Unterhalt bekommen . . ." In das erste Jahrzehnt der Regierungszeit Christian Ernsts fällt

1) G. Chr. Freiersleben, „Kleine Nachlese zu des berühmten Herrn Prof. Gottscheds nöthigem Vorrath . . .", Leipzig 1760, S. 34. — Marpurg, „Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik", Bd. III, S. 283.

2) Tittmann, a. a. O., S. 184 f.

3) Marpurg, a. a. O., Bd. III, S. 283.

4) Tittmann, a. a. O., S. 184.

5) A. Charl., Brief Christian Ernsts an den Herzog, datiert: Bayreuth, 30. Okt. 1667.

6) A. Bamb., B VI (2220), No. 13a.

auch die Anstellung des Kapellmeisters Martin Colerus am Bayreuther Hofe. Colerus war am 2. Mai 1663 am Braunschweiger Hofe als Kapellmeister aufgenommen worden. In dieser Stellung ging es ihm aber so schlecht, dass er „gegen Ende 1666 seine und seiner Frau Kleider versetzen musste".[1]) Am 17. April 1667 erfolgte seine Entlassung, da der Herzog Rudolph August sich „aus bewegenden Ursachen entschlossen" hatte, seine „Capelle einzuziehen".[2]) Nun dürfte Colerus in die Dienste Bayreuths getreten sein.[3]) Seine musikalischen Fähigkeiten an den Tag zu legen, dazu fand er besonders Gelegenheit, als im Jahre 1671 in Bayreuth grössere Feste gefeiert wurden.

Am 12. Juni 1670 war die Markgräfin verschieden. Am 24. Mai des nächsten Jahres traf Christian Ernst mit seiner zweiten Gemahlin, der Herzogin Sophie Luise von Württemberg, in Bayreuth ein.[4]) Der Hofmusik stand nun zu, bei den Festlichkeiten das ihrige zu tun. Zur Verstärkung der Kapelle engagierte Colerus den jungen Johann Philipp Krieger.[5]) Von benachbarten Höfen holte man sich aushilfsweise Musiker. So erschien von Eichstädt, vom Hofe des Bischofs Markwart II., der Trompeter Ferdinand Burchard Hopfner, dessen Leistungen den Markgrafen in so hohem Grade befriedigten, dass er ihn ständig bei seiner Kapelle zu haben wünschte.[6]) Als Festoper wird wohl die „Sudetische Frühlingslust"[7]) zur Aufführung gekommen sein, ein Stück, das ähnlich wie die 1660 in Wolfenbüttel inszenierte „Fürstliche Frühlingslust" der Verherrlichung des Fürstenpaares gegolten haben dürfte. Mit den beiden Brüdern Johann Philipp und Johann Krieger, von denen

1) Chrysander, „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper" in den Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft, Bd. 1, S. 183.

2) Ebenda, S. 184.

3) Gerber, „Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler", 1812, s. Colerus.

4) Heinritz, „Urkundliche Beiträge zur Geschichte der Regierungsjahre des Markgrafen Christian Ernst", im Archiv für Bayreuthische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 1, S. 80.

5) Mattheson, „Critica musica", Bd. 2 (1725), S. 169 f.

6) A. Charl., Brief Christian Ernsts, datiert: Bayreuth, 9. Juni 1671.

7) Marpurg, a. a. O., Bd. III, S. 286.

der letztere 1672 dem ersteren gefolgt war,[1]) waren zwei ausgezeichnete junge Künstler nach Bayreuth gekommen, welche die alten Beziehungen zwischen dem Bayreuther Hofe und den Nürnberger Musikern wieder herstellten. Um die beiden Krieger für längere Zeit an seinen Hof fesseln zu können, sowie den Neigungen seiner in ihrer Heimat[2]) an Musikaufführungen gewöhnten Gemahlin Rechnung zu tragen, mochte Christian Ernst nun den Entschluss gefasst haben, eine ständige Hofmusik[3]) ins Leben zu rufen.[4]) Zu deren Leiter ernannte er nach dem Abgang des Kapellmeisters Colerus (Ende 1671 oder 1672)[5]) Johann Philipp Krieger, der bisher die Dienste eines Hoforganisten versehen hatte.[6]) Die Stelle eines Hoforganisten ging an Johann Krieger über.[7]) Inwieweit die beiden Krieger auf das Bayreuther Musikleben Einfluss gewannen, lässt sich nicht sagen.

Christian Ernst war bemüht, nicht allein die Hofmusik durch Fachleute zu verstärken und zu einer ständigen Einrichtung zu machen, sondern auch den Opernaufführungen einen geeigneten Rahmen zu geben. Die Räumlichkeiten im eigenen Hause mochten sich, so lange sie nicht umgebaut waren, wohl als zu beschränkt und für Szeneriekünste unbrauchbar erweisen. Zwar nicht ein eigenes Opernhaus wie Wien und Nürnberg, so doch eine richtige Bühne sollte nun auch im Bayreuther Schlosse errichtet werden. Bereits für die Festlichkeiten gelegentlich seiner Wiederverheiratung beabsichtigte der Markgraf einen Theaterraum zu schaffen. Zu diesem Zwecke erbat er sich vom Dresdner Hofe

1) Mattheson, „Grundlage einer Ehren-Pforte . . .", Hamburg 1740, S. 151.

2) S. hiezu Sittard, „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe", Bd. 1, S. 228 f.

3) Dass eine „kleine music" am Hofe bereits vorhanden war, als die Feierlichkeiten von 1771 stattfanden, geht aus dem schon erwähnten Briefe Christian Ernsts vom 9. Juni 1671 an den Bischof von Eichstädt (A. Charl.) hervor.

4) Mattheson, „Critica musica", a. a. O., S. 169.

5) Ebenda, S. 169, „Grundlage einer Ehrenpforte", a. a. O., S. 148, Gerber, a. a. O. s. Colerus; ebenda, s. Krieger, wonach Johann Phil. jedoch Kapellmeister geworden wäre, „da bald darauf (= bald nach den Hochzeitsfesten in Bayreuth) Coler starb".

6) Mattheson, „Critica musica", a. a. O. S. 170.

7) Mattheson, „Grundlage einer Ehrenpforte", a. a. O. S. 151.

„einen in dieser sache Bauverständigen Menschen, nahmens Jeremias Seyffert“, den der Kurfürst, allerdings „erst zum Leipziger Ostermarkt“, hierzu auch abordnete.[1]) Ob Seyffert am Theaterbau wirklich teilnahm und wann das Theater im Schlosse vollendet wurde, lässt sich aus den Akten nicht ersehen. Wie um diese Zeit in Hamburg der Prediger von St. Jakobi, Magister Reiser, von der Kanzel herab gegen die Oper als ein Werk des Teufels protestierte, so verdammte[2]) in Bayreuth der Hofprediger Schardt auf der Kanzel nun das neben der Kirche erbaute Operntheater.

Mit dem Bau einer Bühne, der ständigen Einrichtung einer Hofmusik waren für die Musikpflege am Bayreuther Hofe entscheidende Schritte getan. In die Hofmusik wurden um diese Zeit nun auch in Bayreuth, wie an zahlreichen Höfen der damaligen Zeit, italienische Künstler aufgenommen. Nach einer Angabe Heinritz',[3]) der noch aus alten, jetzt verlorenen Akten schöpfen durfte, im übrigen aber nur mit Vorsicht herangezogen werden kann,[4]) waren im Jahre 1773 „Musikanten aus Venedig“, sowie der „Castrat Marquisini“ in Bayreuth anwesend, von denen die ersteren „6 Maas“ Wein täglich bekamen und der letztere „2 bis 3 Maas“ erhielt. Auch im Etat des Jahres 1674[5]) figurieren neben „einem Bassisten, einem Kammer-Musikus, zwei Violinisten, dem Hof- und Stadtorganisten“ drei „italienische Musici (Castraten)“, die „1640 fl. an 1200 Rthlrn., jeder 400 Rthr. Besoldung aus der Scatull, dann 187 fl. 12 kr. an 156 Thlrn. Deputat aus der Rentey, 36 Eimer Wein, als täglich 6 Maas, 178 Pf. Lichter, 24 Klftr. Holz, 290 Semmeln, 36 Eimer Bier, 13 Sra. 26 Futtermees Haber auf drei Pferd“ erhielten.

In dieses friedliche Kunstleben am Bayreuther Hofe warf der französische Krieg seine Schatten. Christian Ernst zog als Oberst der fränkischen Truppen gegen Turenne ins Feld und

---

1) Fürstenau, a. a. O., 1. Teil, S. 222.

2) Kapp, a. a. O., S. 103.

3) „Archiv für Bayreuthische Geschichte und Altertumskunde“, a. a. O., Bd. 1, S. 86.

4) S. hierzu das in der Einleitung Gesagte.

5) Heinritz, a. a. O., Bd. 1, S. 86.

focht nach dem Nymwegener Frieden erfolgreich gegen die Türken.[1]) Bei der Entsetzung Wiens hatte er besonders tatkräftige Hilfe geleistet.[2]) Während dieser kriegerischen Zeiten musste das Bayreuther Kunstleben natürlich eine Unterbrechung erfahren. Johann Philipp Krieger ergriff die Gelegenheit und kam (1672) um seine Entlassung ein, um eine Studienreise nach Italien unternehmen zu können. Zwar nicht die Entlassung, so doch ein Urlaub wurde ihm gewährt. Vom Markgrafen zurückgerufen, kehrte er auch wieder in Bayreuth ein, erwirkte aber jetzt seine Entlassung, „weil es ihm nicht so, wie ehemals, gefallen wollte".[3]) Auch sein Bruder Johann Krieger gab, allerdings erst 1677, die Bayreuther Stellung auf und wandte sich wieder nach Nürnberg zurück, da „inzwischen unter den italienischen und deutschen Musicis am besagten Hofe grosse Uneinigkeit entstund, und die letzteren ihre Entlassung suchten".[4]) Wie anderwärts in jener Zeit scheint damals auch in Bayreuth das Verhältnis der einheimischen Musiker zu den fremden kein günstiges gewesen zu sein. Trotz der kriegerischen Zeiten und der Einschränkungen, denen der Markgraf allmählich seinen Hofstaat unterwarf,[5]) mochte der Bayreuther Hof die italienischen Musiker wohl ebensowenig missen, wie der Münchener oder Dresdner. Bereits in den Jahren 1673 und 1674 begegneten wir italienischen Musikern am Bayreuther Hofe. Aber auch im Jahre 1681 verzeichnet Heinritz[6]) eine „italienische Kapelle des Ruggiero", für die „2000 Rthlr." ausgesetzt waren. Es dürfte demnach Ruggiero Fedeli[7]) damals am Bayreuther Hofe

1) Gross, „Burg- und Markgräflich-Brandenburgische Landes- und Regentenhistorie", Schwabach 1749, S. 416.

2) Heinritz, a. a. O., Bd. 2, S. 66.

3) Mattheson, „Grundlage einer Ehrenpforte", a. a. O., S. 149.

4) Ebenda, a. a. O., S. 151.

5) Heinritz, a. a. O., Bd. 1, S. 85, Bd. 2, S. 62.

6) Ebenda, a. a. O., Bd. 2, S. 62. Pfalzgraf Philipp Wilhelm lobt in einem Briefe (Neuburg, 2. Juli 1680) einen „Castrato Soprano, so von bereit [Bayreuth] licentiert worden", mitgeteilt von A. Einstein „Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher", Sammelbände der Intern. Musikgesellsch., Bd. 9 (1908) S. 384.

7) S. Gerber, a. a. O., s. Fedeli; Eitner, „Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon '. . ." Bd. 3 s. Fedeli.

tätig gewesen sein, ein Musiker, der auch noch später, wie wir sehen werden, Beziehungen zum Bayreuther Hofe unterhielt. Vielleicht war Fedeli auch jener italienische Kapellmeister am Bayreuther Hofe, dessen Zwistigkeiten mit dem Geh. Rats-Präsidenten von Hagen den in Culmbach weilenden Markgrafen am 3. August 1684 zu folgendem interessanten Schreiben an seine Gemahlin veranlassten[1]):

„Mon très cher cœur d'aimable Soffie

Ew. Ld. schreiben habe gestern, eben da ich mich ausgezogen undt schlaffen legen wollen, erhalten, undt wuntert mich sehr dass Ew. L. erst montags zu mihr kommen wohlen, Zudem Unserer abrede gemess, der Sambstag sonst fixird wahr, stelle alles in dero belieben, ich halte aber davon, dass weilen man des absagtages nit versichert, mein Engel tethe woll wen sie bey Sambstags bliebe; den Herr Bischoff muss ich freylich nacher Blassenburg bitten, werden also Ew. Ld. belieben im vorath eines undt dass andere anzuordnen, weil ich aber hoffe alss heute Mittags die gewissheit von Sr. ankunfft zu erfahren, so werde so balde hievon nachricht ertheilen: den Capellmeister und Semblichen Cappel will ich umb Mons. Hagens willen den abschiedt würklichen ertheilen, undt mich also derjenigen recreation so ich vor ein theil meines lebens gehalten priviren, undt also Ew. Ld. auch satisfaciren, undt werde mihr leith sein wen ich nit wissen solte Ew. Ld. undt meines einigen Sohns Respect zu erhalten, es muss aber auch der Herr Haagen in seinen schranken bleiben, und nit stracks mit Canallie ob er schon ein geheimbter Rath ist umb sich werffen und wehre wohl gut dass die sache beygeleget werde ehe mein Engel zu mihr kehme, den ich fast nit weiss wass ich darzusagen soll weilen ich sehe dass Ew. Ld. sich der sachen so sehr annehmben, undt ich mich dahero nit gerne in die sache mischen wolte, Ew. Ld. kennen leichtlich sich einbilden, dass ich mich selbsten schemte obige worthe gegen einen meiner bedienten zu gebrauchen, weilen ich keine Canallie zu Cappelmeistern, noch viel weniger in anderen Diensten verlange; Ew. Ld. haben

1) A. Bamb., Korrespondenz Christian Ernsts.

wohl gethan dass sie den Haagen von des Cappelmeisters schrifft keine Communication gethan, bitte aber dassjenige so die gesambte Music übergeben, mihr auch zu schicken, derjenige so es verteuschet kan vielleicht nit italienisch und der Capellmeister nit teusch und ist also dass wordt unbesonnen verdolmetschet worden. enfin genug von dieser Materia ....

Christian Ernst."

Auch ein anderer Italiener scheint um diese Zeit, jedenfalls vor 1789, in Bayreuth eine leitende Stellung innegehabt zu haben: Pietro Torri, mit dem das eben mitgeteilte Schriftstück Christian Ernsts aus dem Jahre 1684 ebenfalls in Zusammenhang gebracht werden könnte. Dass Torri, der aus Peschiera am Lago d'Iseo stammte,[1]) am Bayreuther Hofe wirklich angestellt war, geht aus einem Briefe hervor, den Christian Ernst am 23. Juli (2. August) 1689 vom Kaiserlichen Feldlager vor Mainz an seine Gemahlin richtete[2]): „.... Ich hette bald vergessen, E. L. zu avisieren, dass gestern mit dess H. Churfürsten auss Bayern und dessen Suite sich mein alter Capell Meister Pietro Torri, so in dess Churfürstens Dienst ist, ingleichen eingefunden und Mir reverence gemacht habe. Es scheint, alss habe Er die Gianetta vergessen und ein anderes engagement genommen ..." Mit der hier erwähnten Gianetta dürfte vielleicht die Sängerin Signora Zannetta gemeint sein, die am Bayreuther Hofe angestellt war und bei der Markgräfin in besonderer Gunst gestanden zu haben scheint. Dass Signora Zannetta am Bayreuther Hofe Ansehen genoss, ist aus einem Briefe vom 5. Oktober 1689 ersichtlich, in dem der in Culmbach sich in Haft befindliche Giovanni Domenico Codelli di Fohnenfeld die Sängerin anfleht, ihren Einfluss am Hofe für ihn geltend zu machen.[3])

Mochten die Verhältnisse Christian Ernst auch zeitweilig zwingen, seinen Hofstaat aufzulösen oder auf das nötigste Personal zu beschränken, in besseren und ruhigeren Zeiten kehrte er doch

1) Ein Geburtsdatum dieses Komponisten dürfte sich kaum mehr ermitteln lassen, da die vor dem Jahre 1720 laufenden Geburtsregister in Peschiera unbrauchbar geworden sind.

2) A. Bamb., Korrespondenz Christian Ernsts.

3) A. Charl., Rp. XL., Italienischer Brief Codellis.

immer wieder zu der „recreation“ zurück, „so ich vor ein theil meines Lebens gehalten“. Wie in den beiden ersten Dezennien seiner Regierungszeit, so waren auch im weiteren Verlauf derselben deutsche wie italienische Musiker am Hofe tätig. Die „Taffel und Tischordnungen“ der Jahre 1705, 1707 und 1712 verschaffen uns einen Einblick in den Personalstand der damaligen Bayreuther Hofmusik und verraten uns auch einzelne Namen der Künstler. Die „Taffel und Tischordnung bey hochfürstlichem Hof Stadt in Christian Erlangen vom 21. April anno 1705“[1]) verzeichnet am „Cammerleuth Tisch: 1 Organisten, am Hautbouisten Tisch: 10 Persohnen, als Ausspeisser: 2 Castraten und 2 Singerin“. In der „Taffel und Tischordnung beym hochf. Brandenburgischen Hofstadt zu Bayreuth, den 5. November 1707“[2]) heisst es: „Erbprinzessin Cammerleuth: 1 Singerin Pantalonin... Kuchenmeisterei Tisch: 1 Casterat von Onolzbach, 1 Fiolist Vierelle, 1 Organist Lindner... Tisch in der Hofstuben: 2 Hautboisten... Wöchentliche Ausspeiser: 1 Trompeter Fischer[3]): 14 Pf. Fleisch, 1 Trompeter Nereter[3]): 14 Pf. Fleisch, 1 Trompeter Kubin[3]): 14 Pf. Fleisch, 3 Trompeter Buchta[3]): 42 Pf. Fleisch, 1 Musikus Koch[4]): 14 Pf. Fleisch, 1 Waldhornist Rhönig[5]): 14 Pf. Fleisch, 1 Waldhornist Both[6]): 14 Pf. Fleisch, 1 Hautboist Adolph: 14 Pf. Fleisch, 1 Hautboist Belfing: 14 Pf. Fleisch, 1 Hautboist Clauss[7]): 14 Pf. Fleisch, 1 Singerin Trögerin: 14 Pf. Fleisch.“ Die „Taffel und Tischordnung beym hochfürstl. Brandenburgischen Hofstaadt zu Bayreuth vom 1. Januar 1712“[8]) lautet: „... Ein Tisch vor die Sänger: 1 Capellmeister Rugier und 1 dessen Frau,

1) A. Bamb., Maerker 1208.

2) A. Charl., Rp. XL.

3) Im Jahre 1708 in der „Specification derer jenigen hochf. Persohnen, Dames, Cavalliers und anderen Bedienten“ verzeichnet, „so alltäglich gespeiset werden“ (A. Bamb., Maerker 1328).

4) In der „Besoldungsaufstellung vom Jahre 1708“ (A. Bamb., Maerker 1328) als „Musikinspector“ mit einem jährl. Gehalt von 240 fl. eingetragen.

5) Ebenda mit einem Gehalt von 124 fl. eingetragen.

6) Ebenda mit einem Gehalt von 80 fl. eingetragen.

7) Ebenda mit einem Gehalt von 64 fl. eingetragen.

8) A. Bamb., Maerker 1208.

2 Sängerin ... Erster Silberkammertisch: 1 Trompeter Georg Buchta, 1 Hofpauker, 2 Trompeter beym Durchl. Erbprinzen... Erster Laqueien Tisch: 2 Hautboisten." Von weiteren Künstlern, welche unter Christian Ernst am Bayreuther Hofe wirkten oder hier unterzukommen suchten, erfahren wir aus den Empfehlungsschreiben des Markgrafen an befreundete oder verschwägerte Fürstlichkeiten sowie aus den Briefen und Danksagungen, welche diese nach Bayreuth richteten. So schreibt der Kurfürst Karl Ludwig von der Pfalz unterm 29. Juni 1680 an Christian Ernst[1]): „... Dass es E. L. freundlich gefällig gewesen, Zwey dero Vocal Musicos anhero zu senden, umb den meinen bei Einweihung der allhier neuerbauten Kirch behülflich zu sein, dafür sage deroselben hiemit bey g. Musicorum wiederabfertigung freund vetterl. Dank ..." Einen Empfehlungsbrief[2]) an den Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg stellt Christian Ernst am 8. (18.) Juli 1697 für den Musiker Isaac Seydel[3]) aus, welcher „etliche Jahre in unseren Diensten gestanden, nach der Hand aber um sich in der Music und zwar in sonderheit auf dem clavier mehrers zu perfectionieren, in Italien eine Reise gethan, von welcher er auch ziemlich profitirt, angesehen er vernommen wie nebst einer Cammerdieners: auch die organisten Stelle bey dero Hof Kapellen dermahlen vacant ..." An denselben Herzog richtete Christian Ernst am 21. März 1702 ein Schreiben,[4]) in dem er ein Sängerpaar empfiehlt: „... Ueberlieffer diess sind Johann Augustinus Kobelius und Magdalena Elisabetha Döbrichtin, welche beide von der Musique profession machen, und unlängsthin bey der alhiesigen anwesenheit der Fürstlich Sachsen-Weissenfelssischen Herrschaft zu Exhibitierung der Carnevalsoperas anhero berufen worden ..." Zwei weitere Briefe des Markgrafen an den Herzog Eberhard Ludwig zeigen, dass er Musiker und Sänger an den Württemberger Hof nicht nur empfahl,

1) A. Charl., Korrespondenz Christian Ernsts.

2) A. Charl., Rp. XL., Briefe des Herzogs Eberhard Ludwig von Württemberg-Stuttgart an Christian Ernst.

3) Zu dem späteren Engagement Seydels in Stuttgart s. Sittard, a. a. O., Bd. 1, S. 91.

4) A. Charl., Rp. XL.

sondern auch von ihm zur Unterstützung seiner Hofmusik erbat. So bemerkt Christian Ernst unterm 24. Februar 1706[1]): „... Ich bin im bevorstehenden Monath April eine kleine opera alhier agieren gewillet, wozu mir E. L. habende Sängerin Christiana Paulina Köller sehr recommandiert und angerühmet worden ...“ Und am 14. Juni desselben Jahres äussert sich Christian Ernst dahin[2]): „... Es ist dieser tagen E. L. Sängerin Paulina hierdurch passiret welche ich ersuchet en retour, so sie medio künftig Monath vorgegeben, auf etliche Tage hier bei Mir zu verbleiben und auf meines Gemahls L. den 27. Juli einfallenden Geburthstag in einem kleinen Pastorale eine partie mitzusingen. Weilen sie sich aber ohne E. L. permission nicht engagiren wollen und E. L. sonst auch noch bey sich in Diensten einen Bassisten nahmens Ricci[3]) haben sollen, welcher ebenfalls zu besagtem kleinen musikalischen divertissement employret werden könnte, ... also nehmen wir die Liberté E. L. zu ersuchen beide Personen“ nach Bayreuth kommen zu lassen. Wie mit dem Herzog Eberhard Ludwig, so trat Christian Ernst auch mit dem Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel in Verbindung, um ihm Musiker zu recommandieren. In einem Briefentwurf des Markgrafen vom 28. April 1707 heisst es[4]): „... E. L. werden es hoffentlich nicht übel deuten, dass Wir die Freiheit nehmen, Ihro gegenwärtigen Musicum Capellmeister Johann Fischern, zu Diensten zu recomandiren. Es ist derselbe viele Jahre zu Onolzbach als Director Musicae in dasiger Hof-Kapell gestanden, auch nachgehends sich hin und wieder an verschiedenen fürstlichen Höffen gebrauchen auch noch vor Ihro Maj. dem Könige in Pohlen zu dero hoher Zufriedenheit sich hören lassen und sich überall dergestalt wohl und rühmlich aufgeführt dass man mit Ihme zufrieden seyn können, gestalten wir selbst auch (nicht) ermangelt haben würden, ihn bei Unserer Hoff Kapell zu accomodiren, wenn eine Stelle vor denselben offen gestanden wäre ...“ Einen Kastraten Stella, der unter Christian Ernst in Bayreuth

1) A. Charl., Rp. XL.
2) Ebenda.
3) = Giovanni Marco Ricci; s. hierzu Sittard, a. a. O., Bd. 1, S. 83, 120.
4) A. Charl., Rp. XL.

tätig war, lernen wir ferner aus der Lebensbeschreibung Friedrich Georg Dieterichs kennen, der mit dem Sänger im Jahre 1710 nach Italien ging.[1]) Von den Versuchen, die Sängerin Montagna für Bayreuth zu gewinnen, gibt ein leider undatierter Brief Fedelis aus Leipzig[2]) Kunde, der zugleich dartut, dass der frühere Kapellmeister Christian Ernsts nach seinem Weggang von Bayreuth als Agent für den Bayreuther Hof Engagements vermittelte.

Wir sehen, wie unter der Regierung Christian Ernsts deutsche und italienische Musiker von Bedeutung an den Bayreuther Hof kamen, dessen Musikpflege schon damals ein guter Ruf vorherging. Wir trafen die beiden Krieger, Ruggiero Fedeli, Pietro Torri, der später am Münchener Hofe eine rege, einflussreiche Tätigkeit als Opernkomponist[3]) entfaltete, ferner Kobelius, der später auch am Weissenfelser Hofe als Singspiel- und Instrumentalkomponist[4]) hervortrat, sowie Johann Fischer, der am benachbarten Onolzbachschen Hofe erfolgreich gewirkt hatte und als Suitenkomponist[5]) bekannt geworden war. Mit dem Onolzbachschen Hofe, an dessen Hofmusik[6]) im Jahre 1698 Giuseppe

1) Mattheson, „Grundlage einer Ehrenpforte", a. a. O., S. 52. S. hierzu auch A. Einstein, „Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher", a. a. O., S. 384, 388, 403, 406.

2) A. Charl., Rp. XL.

3) Die meisten Partituren seiner Opern im Ms. auf der k. Hof- und Staatsbibliothek in München.

4) Gerber, a. a. O.

5) Eitner, Quellenlexikon, a. a. O. verzeichnet verschiedene Suiten dieses Komponisten.

6) Über die Onolzbachsche Hofmusik aus jener Zeit finden sich einige Notizen im k. Kreisarchiv Nürnberg (A. A. 137), die hier mitgeteilt werden mögen: Unterm 24. Mai 1659 empfiehlt Herzog Eberhard von Württemberg dem Markgrafen Albrecht von Onolzbach die beiden Musiker Hans Philipp Bolch und Gottfried Baum. Ein Brief Albrechts vom 11. August 1665 an Christian Ernst, in dem der aus Neuburg a. D. gebürtige Trompeter Johann Georg Eckard, sowie ein solcher Christian Ernsts vom 1. September desselben Jahres an den Markgrafen Albrecht, in dem der vom Herzog von Sachsen Jülich Cleve und Berg rekommandierte Musikus und Kellerschreiber Johann Georg Hiele empfohlen wird, zeigen die gegenseitigen Beziehungen der beiden fränkischen Markgrafen in künstlerischen Angelegenheiten. Im gleichen Jahre findet sich in Onolzbach der vom

Torelli als Konzertmeister[1]) und Francesco Antonio Pistocchi als Kapellmeister[2]) angestellt waren, konnte es der Bayreuther damals freilich nicht immer aufnehmen.

Grafen Albrecht Ernst zu Oettingen empfohlene Musikus Caspar Bayer ein. Am 2. Juni 1696 erhalten die „musikalischen Trompeter Christian Apfel und Peter Wirbahn" ein Begleitschreiben nach Coburg. Im Jahre 1697 (20. Okt.) wird der Trompeter Joh. Adam Gebhard erwähnt, im gleichen Jahre (25. Mai) erhalten die beiden „musikalischen Trompeter Ludwig Sessler und Wolfgang Phil. Steurer", so lange sie sich „bey der Hoff Musique zu alle Zeit und Gelegenheit gebrauchen lassen", „statt der bisher genossenen 100 fl. künftighin und bis zu weiterer gn. Verordnung 100 Tthlr. an Geldt nebst dem übrigen Besoldungsgenuss". Eine Naturalienzulage erhält am 27. Okt. 1698 der Hautboist Joh. Wolff, desgleichen der Stifts- und Stadt-Organist Schneider am 3. Juli 1701. Zulagen werden unterm 27. Nov. 1704 den Hautboisten Ludwig Erdmann und Friedrich Hummel, unterm 27. März 1705 dem Hoftrompeter Balthasar Ritzstein bewilligt. Unterm 15. April 1705 wird dem Pauker Wilh. Adolf Amanthi die „Paukerbesoldung" zu teil, unterm 17. Januar 1707 dem Hofmusikus und Sopranisten Bösswillibald eine Zulage von 50 fl. S. zur Onolzbachschen Hofmusik jener Zeit auch E. Berner „Aus dem Briefwechsel König Friedrich I. von Preussen und seiner Familie."

1) A. Sandberger, „Denkmäler der Tonkunst in Bayern", Bd. 1, S. XII, S. XLIX; A. Schering, „Geschichte des Instrumentalkonzerts", S. 29 f.

2) Das Textbuch eines Pastorale dieses Komponisten: „Narciso", das in Ansbach 1697 seine Aufführung erlebte, von **Apostolo Zeno** verfasst und von dem fürstlichen Sekretär Joh. Christ. Rau in Deutsche übertragen war, besitzt die Bibliothek des Liceo mus. in Bologna (No. 7496). Auf die Beziehungen dieses Pastorale zu jenem Fiedlers (Braunschweig 1692) und Bressands (ebenda 1693) kann hier nicht eingegangen werden. — Die Besetzung bei der Aufführung in Ansbach war folgende:

Narciso . . . . . Francesco Antonio Pistocchi,
Eco . . . . . Anna Maria Cortellini, gen. Serafini aus Bologna,
Cidippe . . . . . Agata Vignali, im Dienste des Hofes,
Uranio . . . . . Stefano Frilli aus Florenz,
Lesbino . . . . . Guiseppe M. Cossani aus Bologna,
Tirreno . . . . . Joh. Christ. Rau.

Die Handlung ist kurz folgende:

1. Akt: Cidippe und Eco suchen vergeblich die Liebe Narcisos, Uranio und Lesbino vergeblich die Cidippes und Ecos zu gewinnen.
2. Akt: Tirreno bemüht sich, seine Tochter Cidippe für Uranio umzustimmen. Jedoch Cidippe will von ihrer Liebe zu Narciso nicht lassen. Narciso dringt in Eco, die Liebe Lesbinos zu erwidern. Allein Eco lässt sich nicht hierzu bewegen.
3. Akt: Uranio klagt über sein Missgeschick. Narciso weist die Liebes-

Selbstverständlich wurde die Hofmusik zu den Festlichkeiten und Vergnügungen des markgräflichen Hauses, soweit sie nicht infolge der kriegerischen Ereignisse unterblieben, auch nach dem Jahre 1671 herangezogen, um sich an der Ausführung der Festspiele, Aufzüge, Balletts und Opern zu beteiligen. Sind wir über die Stücke, die damals in Bayreuth zur Darstellung gelangten, auch nur wenig unterrichtet, so dürfen wir doch nicht annehmen, dass in den Jahren, für deren Feste wir keine Beschreibungen oder Textbücher mehr besitzen, Musikaufführungen am Bayreuther Hofe ausgefallen wären. Von den musikdramatischen Stücken, die wir aus jener Bayreuther Zeit kennen, ist zu nennen: „Amage, regina de' Sarmati, dramma per musica".[1]) Das italienisch geschriebene Stück wurde zur Vermählungsfeier Georg Wilhelms, des Sohnes Christian Ernsts, mit Sophie von Sachsen-Weissenfels im Jahre 1699 in Bayreuth zur Darstellung gebracht.

Die Königin Amage zieht gegen die Empörer des Reiches zu Felde. Ihr Gemahl Ulderico bleibt zu Hause und tritt in ein Liebesverhältnis zu Orontea, die jedoch zugleich die Geliebte

---

werbungen Cidippes und Ecos ab. Tirreno fordert im Tale Amors Uranio und Lesbino auf, im Wettstreit die Vorzüge ihrer Nymphen zu besingen. Beide gehen als Sieger hervor.

4. Akt: Narciso erblickt im Wasser sein Spiegelbild und entbrennt in Liebe zu ihm. Eco sucht aufs neue Narciso zu gewinnen. Cidippe gibt den Werbungen Uranios nach.

5. Akt: Narciso stürzt sich, unglücklich über seine Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild, in den Brunnen, aus dem nun eine schöne Blume herauswächst. Die Götter hatten aus Mitleid mit seinem Leide Narciso in eine Blume verwandelt. Eco klagt um den entschwundenen Geliebten, doch auch sie verwandeln die Götter in eine „Stimme", die sich klagend im Walde verliert. Tirreno, Uranio, Cidippe und Hirten kommen zu Lesbino, der ihnen das Vorgefallene erzählt. Alle brechen in Klagen aus. Da erscheinen plötzlich Narciso und Eco in den Lüften, in Liebe vereinigt. Allgemeiner Jubel.

Vergl. hierzu auch „Poesie Drammatiche di Apostolo Zeno", Venezia 1744, Bd. 7, S. 295 ff., Hillers „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend", 36. Stück, 3. März 1767, Francesco Negri, „La vita di A. Zeno", Venezia 1816, S. 68/69.

1) Gedr. Textbuch in der k. Universitätsbibliothek Erlangen (Ez. II, 1247). Dem italienischen Text ist eine Inhaltsangabe der einzelnen Szenen in deutscher Sprache angefügt.

Ilioneos und des von Amage aus dem Feldzuge als Gefangenen heimgebrachten, skythischen Erbprinzen Hircano ist. Amage kommt der Treulosigkeit ihres Gemahls auf die Spur. Orontea wird ins Gefängnis geschleppt. Ilioneo und Hircano suchen sie zu befreien, ebenso Ulderico, der sich zu diesem Zwecke als Mohr verkleidet. Ilioneo und Hircano geraten auf dem Befreiungszuge in Streit, Hircano wird verwundet, Ilioneo flieht, Ulderico rettet Orontea. Als Ulderico Orontea in Sicherheit bringen will, wird diese von Hircano gefangen genommen. — In einer Gerichtsszene (3. Akt) sucht Amage von dem gefangenen Mohren den Aufenthalt ihres Gemahls zu erfahren. Als ihr dies nicht gelingt, eilt sie fort. Nun gibt sich der Mohr als König Ulderico zu erkennen, verbannt die Königin Amage und erhebt Orontea zur Königin. Amage nimmt Abschied. Als jedoch Ulderico hört, dass Orontea auch noch mit anderen gebuhlt habe, verstösst er sie und holt seine erste Gemahlin reumütig zurück.

Es war eine echt venezianische Oper, die mit diesem Stücke den Hochzeitsgästen in Bayreuth geboten wurde. Die Oper ist reich an Überraschungen und Verwicklungen, häufig wechselt der Schauplatz der Szene, der Chor ist als singender Faktor aus der Oper ausgeschaltet, die Person des lustigen Dieners Niso spielt geradeso eine Rolle wie die Verkleidung einzelner Personen. Die Unwahrscheinlichkeiten des Stückes sind ebenso gross wie die Sprünge in der Charakteristik einzelner Personen. So kennt z. B. niemand den verkleideten Ulderico, Amage ist im ersten Akt die herzlose Amazone, im zweiten Akte die unentschlossene Frau, im dritten Akte die sentimentale, liebende Gattin, die auf einen Wink ihres treulosen Gatten sofort in die Verbannung zieht, sogleich aber wieder zurückkehrt, als dieser sie darum bittet. Wir treffen in dem Stücke die charakteristischen Merkmale der venezianischen Oper jener Zeit mit ihren Vorzügen und Mängeln. Ob die Oper in Bayreuth mit der Musik C. Franc. Pollarolos, der eine gleichnamige Oper gleichen Sujets im Jahre 1694 in Venedig zur Aufführung gebracht hatte,[1]) in

1) Clément et Larousse, „Dictionnaire lyrique", S. 26. — Fétis, „Biographie universelle des musiciens", Bd. 7, S. 89.

Szene ging, oder ob ein einheimischer Musiker den italienischen Text komponierte, lässt sich nicht feststellen. Vielleicht gab die Rücksicht auf die Braut des Bayreuther Erbprinzen, in deren Heimat venezianische Opern, ebenso wie französische, zur Darstellung gelangten,[1]) die Veranlassung, eine venezianische Oper den Hochzeitsgästen vorzuführen.

Von den Stücken der nächsten drei Jahre wissen wir nicht mehr als die Titel.[2]) Im Jahre 1700 wurden „Die in der Liebe beständige Belise", sowie „Die beständige Liebe" gegeben, im Jahre 1701 „Die durch gewaltsame Liebe bezwungene, aber wieder befreite Eudoxia", im Jahre 1702 „Die in Banden und Freiheit obsiegende Liebe". In das gleiche Jahr fällt der Tod von Christian Ernsts zweiter Gemahlin Sophie Luise. Im Frühjahr des nächsten Jahres führte der Markgraf die preussische Prinzessin Elisabeth Sophie als seine dritte Gattin heim. Zu Ehren der in Bayreuth anwesenden Kurfürstin von Sachsen, Christiane Eberhardine, einer Tochter Christian Ernsts, bringen im Jahre 1704 „teils Dames und Cavalliers, teils hochfürstliche Personen": „Die durchl. Zulima, oder die keusche Liebe" zur Darstellung.

Die uns erhaltene, deutsch geschriebene Einleitung[3]) dieses Stücks zerfällt in ein „Vorspiel" und in ein „Nachspiel". Im „Vorspiel" verleihen Franconia und Saxonia ihrer Freude über die Anwesenheit der Fürstin Ausdruck. Ihnen schliessen sich die vier Flüsse, Main, Eger, Naab und Saale an, die „solche ungemeine Freude in denen vier Gegenden der Welt" verkünden wollen. Im „Nachspiel" bringen die vier Weltteile der Nymphe Franconia, „in deren Gränzen sich allerhöchstgedachte Königin dermalen befindet", ihre Glückwünsche dar. Jede der auf-

1) S. hierzu J. O. Opel, „Die ersten Jahrzehnte der Oper zu Leipzig", im Neuen Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. V, S. 116 ff.; ferner: Gottsched, „Nöthiger Vorrat", S. 246 ff.

2) Marpurg, a. a. O., Bd. V, S. 311/312.

3) Ein gedr. Exemplar in der grossherzogl. Bibliothek in Weimar (H, 1 : 151).

tretenden Personen hat eine Arie zu singen, so z. B. Franconia im „Vorspiel“:

„Franconia!
Wirf deine Augen hin
Auf unsere Königin.
Die dich allein ergözet,
Und in Verbindung sezet.
Nun ist dein Glücke da.“

oder Afrika im „Nachspiel“:

„Jauchze und springe,
Lobe und singe,
Deiner Grossmächtigsten Fürstin zum Preiss:
Mache ein Feste,
Schmück es aufs beste,
Dass man Ihr Königlich' Ehre beweiss.“

Ob der Dialog gesprochen oder gesungen wurde, lässt sich aus dem Textbuche nicht ersehen, ebensowenig ob die Musik von einem einheimischen oder fremden Komponisten herrührte. Das Stück gehört zu jenen Einleitungen von Gelegenheitsfestspielen, die an den deutschen Höfen der damaligen Zeit Mode waren.

„Die vom Pluto geraubte Proserpina“ kam im Jahre 1708 auf die Bayreuther Opernbühne.[1]) Lullis im Jahre 1680 in Paris aufgeführte „Proserpine“ dürfte die Anregung zu den Proserpina-Stücken in Deutschland gegeben haben. In Gotha wurde am 22. April 1683 zum Geburtsfeste Christinas, der Gemahlin des Herzogs Friedrich, „Die geraubte Proserpina“ geboten, die sich in der Gliederung des Textes und den Vorgängen auf der Bühne an die französische Vorlage hielt.[2]) Vielleicht war die Bayreuther Oper im Anschluss an dieses Gothaer Stück geschrieben. Ob die neun Jahre später auf der Bayreuther Bühne erschienene Oper gleichen Titels mit jener im Jahre 1708 aufgeführten identisch ist, lässt sich nicht entscheiden. Auf eine echt venezianische Oper stossen wir in Bayreuth wieder im Jahre 1712, wo zu Ehren der Markgräfin in Anwesenheit Chri-

1) Marpurg, a. a. O., Bd. V, S. 318.
2) Ein gedr. Exemplar in der herzogl. Bibliothek in Gotha.

stiane Eberhardines das dramma per musica: „Radamisto“[1]) in Szene ging.

Der Librettist dieses italienisch geschriebenen Stückes folgt dem „Tiridate“[2]) Bentivoglios, der in Venedig mit der Musik Legrenzis im Jahre 1668 zur Aufführung gelangt war. Der Unterschied der beiden Opern besteht darin, dass die Partherkönigin Doriclea im Bayreuther Texte durch die armenische Prinzessin Rosmira ersetzt ist, der aber die gleichen Handlungen wie jener zufallen. Die lustige Person des Stückes ist der Schäfer Carasso; die Verkleidung kommt im zweiten Akte der Oper zur Geltung, in dem Radamisto als Schäfer, Carasso „als ein Weibsbild“ erscheint. Das Stück ist ebenso wie die „Amage“ reich an Überraschungen und bietet durch seinen häufigen Szenerie-wechsel dem Zuschauer Abwechslung. Von venezianischem Geiste sind Sprache, Dialog und Szenenbau erfüllt. Der Chor fungiert lediglich als stummer Begleiter der handelnden Personen. Eine echt venezianische Traumszene finden wir im dritten Akte (2. Szene): Radamisto träumt im Gefängnis von seiner Gattin und spricht im Traume den Namen Zenobia aus. Ein Prolog, der die Markgräfin feiert, eröffnet die Oper, ein Epilog, in dem „Licenza“ Christiane Eberhardine preist, schliesst diese. Vielleicht ging die Oper in Bayreuth mit der Musik Tommasso Albinonis in Szene, der einen „Radamisto“ im Jahre 1698 in Venedig zur Aufführung gebracht hatte.[3]) An der Aufführung des Bayreuther „Radamisto“ dürfte sich Ruggiero Fedeli, der seit seinem Abgang von Bayreuth am Berliner Hofe zu Ansehen gekommen war[4]) und in diesem Jahre in Bayreuth weilte,[5]) beteiligt haben.

Am 10. Mai desselben Jahres (1712) starb Christian Ernst

---

1) Ein gedr. Textbuch (italienisch-deutsch) in der k. Universitätsbibliothek Erlangen (R. L. 58).

2) H. Kretzschmar, „Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis“ in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft, Bd. 8, S. 10.

3) Clément et Larousse, a. a. O., S. 561. — Fétis, a. a. O., Bd. 1, S. 55.

4) G. Thouret, „Einzug der Grazien und Musen in die Mark“ im Hohenzollernjahrbuch, Bd. 1900, S. 224.

5) S. die oben mitgeteilte Tisch- und Tafelordnung vom Jahre 1712.

in Erlangen, wo er den vertriebenen Hugenotten eine Zufluchtsstätte bereitet hatte.[1]) Seine Wirksamkeit war in Bayreuth auch der Oper zugute gekommen, die unter seiner Regierung am Hofe ihren Einzug hielt und trotz der schlimmen Zeiten und der schlechten finanziellen Lage nach Massgabe der Verhältnisse gepflegt wurde. Bei festlichen Anlässen der markgräflichen Familie wie des Landes wurden musikdramatische Stücke gespielt, wenn ihre Wiedergabe auch nicht zu einer ständigen Einrichtung erhoben wurde. Deutsche und italienische Musiker wurden zu diesem Zwecke engagiert. Zu den deutschen Singspielen, wie sie damals auch an anderen Höfen und in Städten wie z. B. Nürnberg gegeben wurden, traten italienische Opern venezianischer Herkunft. Ob diese die deutschen Opern verdrängen oder vor ihnen zurückstehen sollten, lag in der Hand des neuen Herrn, der nach dem Tode Christian Ernsts die Regierung des fränkischen Fürstentums übernahm.

1) Georg Schanz, „Zur Geschichte der Kolonisation und Industrie in Franken", 1884, S. 3ff.

II.

Die Blütezeit der deutschen Oper unter Markgraf Georg Wilhelm.

Markgraf Georg Wilhelm.

Nach einem Kupferstiche von Melchior Rein.

Georg Wilhelm übernahm nach dem Tode seines Vaters sogleich die Regierung des Fürstentums. Mit einer Neigung zu militärischen Unternehmungen[1]) verband der neue Markgraf eine Vorliebe für Kunst und Künstler. Bei der Belagerung von Landau (1702), in den Schlachten am Schellenberg und bei Höchstadt hatte er sich hervorgetan. Auf die letzten künstlerischen Werke seines Vaters, auf den Schlossbau zu Erlangen, die Anlage der neuen Stadt St. Georgen hatte er einen entscheidenden Einfluss ausgeübt.[2]) Auch das Musikleben am Hofe seines Vaters scheint von ihm und seiner Gemahlin manche Anregungen empfangen zu haben. Vom Weissenfelser Hofe war, wie wir gesehen haben, Georg Wilhelms Gemahlin, Sophie, nach Bayreuth gekommen. In regelmässigen Vorstellungen wurden dort Opern in deutscher Sprache gespielt, grossenteils mythologische Stücke oder Balletts venezianischer und französischer Herkunft, vereinzelt aber auch Opern deutschen Charakters (z. B. „Der thüringischen Hertha Sehnsucht", 1684).[3]) Unter dem Einflusse der Opernpflege am heimatlichen Hofe dürfte die Markgräfin in der Folgezeit dazu beigetragen haben, dem Musikleben ihrer neuen Heimat eine bestimmte Richtung zu geben.

Der Bayreuther Hofmusik brachte der Regierungsantritt des neuen Markgrafen zunächst eine Reduzierung des Personals, die

---

1) J. G. Heinritz, „Die Lebens- und Regierungsjahre des Markgrafen Georg Wilhelm zu Bayreuth", im Archiv für Gesch. und Altertumsk. von Oberfranken, Bd. 2 (1843), S. 66ff.

2) Friedrich H. Hofmann, „Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Fränkische Linie", (Studien z. deutsch. Kunstgesch., Heft 32), S. 159.

3) H. Kretzschmar, „Das erste Jahrhundert der deutschen Oper", in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellsch., Bd. 3, S. 276, ferner die oben mitgeteilte Literatur.

ebenso wie eine solche der Beamten[1]) mit Rücksicht auf die schlechten finanziellen Verhältnisse des Landes erfolgte. Inwieweit die Hofmusik von der Reduzierung des Personals betroffen wurde, geht aus folgender Aufstellung hervor[2]):

Ein Tanzmeister Moron	bleibt, soll sich aber fleissiger aufführen.
„ Balletmeister Jose	„
„ Hoff Musicus Koch	„ soll aber nur 100 Thlr. zur Gage haben.
„ Sänger Philippo[3])	soll bleiben.
„ Castraten	geht ab.
„ Sänger Michel	„ „
Zwey Sängerin	gehen ab.
Ein Hof Organist	soll bleiben, und ihme hingegen die Gage moderiert werden.
„ Violinist Faber	bleibt.
Trompeter Fischer „ Kubin „ E. Buchta „ L. „ „ G. „ „ Nerreter Hofpauker	sollen sämbtlich bleiben.
Ein Waldt Hornist Rönig	bleibt.
„ „ „ Poth	geht ab.
„ Hautboist Lipold „ „ Neumann „ „ Steinhäusser	der beste Fagottist soll bleiben.
„ Hof Musicus Medler „ „ „ Fortmeyer	gehen beide ab.

1) Heinritz, a. a. O., S. 69ff.

2) A. Bamb.

3) In einer „Specificatio das Ihro Königl. Hoheit [= die verwitwete Markgräfin] annoch in Bayreuth vor Effekten und Sachen stehend und zu pretendiren haben“ vom Jahre 1712/1713 wird ein „Claviecembal“ erwähnt, „so der Castrat Philippo aus Ihro h. Zimmer genommen und bis dato annoch in seiner Verrechnung hat“ (A. Bamb.).

Über die Aufnahme und Entlassung von Sängern und Musikern sind wir für die ersten Regierungsjahre Georg Wilhelms nur wenig unterrichtet.[1]) Nach den Texten aus diesen Jahren, von denen später gehandelt wird, aber zu schliessen, musste ein ausreichendes Künstlerpersonal beschäftigt gewesen sein, das allerdings teils aus durchreisenden Sängern und Musikern, teils aus Mitgliedern der Bayreuther Beamtenschaft gebildet werden konnte. Wenn auch öfters (wie z. B. im Jahre 1715 in der „Antonia") die Hofgesellschaft selbst die Ausführung eines Stücks übernahm, so gehörte dies doch nicht zu den regelmässigen Erscheinungen im Bayreuther Musikleben jener Zeit. Erst im Jahre 1718 stossen wir auf Korrespondenzen, die zwischen Bayreuth und anderen Höfen gepflogen wurden, um Künstler einander zu empfehlen oder zur Mitwirkung bei Aufführungen zu erhalten. So empfiehlt Georg Wilhelm am 9. Oktober die beiden Trompeter Conrad Seckel und Joh. Daniel Schöntag, welche „bey meinen Hoff Trompetern und zwar der erste zum Theil auf meine, der andere aber auf meiner Frauen Gemahlin Kosten die Trompeter Kunst erlernet", dem Stuttgarter Hofe.[2]) Am 5. November richtet der Oberdirektor der Musik zu Dresden, Baron von Mordaxt, an den Markgrafen die Bitte, die Sängerin Ernestine Simonetti in Dresden gastieren zu lassen.[3]) Georg Wilhelm antwortet, dass er die Sängerin nicht entbehren könne, da diese „bey einer hier nechst bevorstehenden opera ohnumbgänglich zu employren und so dann zur Zeit dess Carnevals eine Ihr allschon zugetheilte starke Partie zu versehen hat, von welcher sie nicht mehr dispensieret werden kann", fügt aber am Schlusse des Briefes bei, dass er der Sängerin die Erlaubnis, nach Dresden zu reisen, geben könnte „auff den Fall, dass sie nach verfliessung 3er Wochen

1) Unterm 20. Okt. 1713 empfiehlt Landgraf Karl von Hessen-Kassel dem Bayreuther Hofe den „aus Piemont bürtigen" Mouranti, „so geraume Zeit alss Musicus in Unseren Diensten gestanden und darin vornehmlich von der Hautboist werk gemacht" (A. Charl. Rp. 40). Unterm 27. Okt. 1714 entspricht Albrecht Ernst zu öttingen dem Wunsche Georg Wilhelms, seine Sängerin Drezin „bis auf Fassnacht" in Bayreuth zu lassen (ebenda).

2) A. Charl. Rp. XL.

3) A. Charl. Rp. 40.

verlangt würde und längstens in der Woche nach dem grossen Neuen Jahr wieder hier seyn könnte".[1]) In einer delikaten Angelegenheit richtet am 16. November dieses Jahres von Karlsruh aus Markgraf Karl Wilhelm von Baden-Durlach nach Bayreuth einen Brief, der uns zugleich dartut, dass damals in Bayreuth der Kapellmeister Jean Michel angestellt war: „... E. L. mag ich hiermit nicht verhalten, welchergestelten dero Capellmeister Jean Michel in einigen hieher abgelassenen Briefen, nicht undeutlich zu verstehen gibt, als ob er Mir einige Sängerinnen, in specie eine nahmens Dorle, welche einen discant singet, die Ich von Jugend auferzogen und bis Sie in der Music tüchtig worden Vielen Kosten damit gehabt zu entziehen oder gar zu verführen suche ..."[2]) Wiederholt wendet sich Georg Wilhelm an den Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt, um die Sängerin Hessin, die Gattin des hessischen Kriegskommissarius Hess, für Bayreuther Aufführungen zu erhalten.[3]) So schreibt er am 20. Dezember 1719 nach Darmstadt: „... Ich bin dess vorhabens die bey bevorstehendem Carnevall angestellte divertissements mit einer opera zu vermehren und weil mir zu dieser noch eine Sängerin abgeht, weil mir nun die in E. L. Diensten sich befindliche Cantatrice Hessin gar oftermahlen angerühmet worden und Ich dieselbe gerne hören mögte, so ersuche E. L. ... derselben zu permittieren, dass Sie eine partie dabey übernehme, mithin den Carneval über sich an meinem Hofe aufhalte ..." Ernst Ludwig vermochte die Sängerin dem Markgrafen jedoch nicht zu senden, da diese „vor wenigen Tagen mit einiger Leibes indisposition befallen worden" und infolge dessen „bey dieser rauhen Winter Saison" eine Reise nicht unternehmen könnte. Ungefähr ein Jahr später, am 15. Dezember 1720, sucht Georg Wilhelm abermals diese Sängerin für den „nechst bevorstehenden Carneval" in Bayreuth zu gewinnen. Und diesmal erteilt Ernst Ludwig der Sängerin die „Erlaubnus, sich bey deroselben Hof zu der angestellten opera einzufinden und biss zu deren

1) A. Charl. Rp. 40.
2) A. Charl. Rp. XL.
3) Ebenda.

Endschaft allda zu verbleiben". Am 3. April 1720 sendet wiederum Baron von Mordaxt ein interessantes Schreiben an den Markgrafen, in dem er für ein Engagement der Sängerin Salvay in Bayreuth warm eintritt.[1]) Georg Wilhelm ist jedoch nicht in der Lage, die Sängerin aufzunehmen, da sein „corps de musique nach der arth, wie Ich solches zu bestellen gewohnt bin, schon dergestalt remplirt, dass Ich dabey keinen platz offen finde".[2]) Unterm 5. Juli desselben Jahres stellt Georg Wilhelm an den Pfalzgrafen Karl Philipp die Bitte, die in seinen Diensten stehende Sängerin Eleonora Scio nach Bayreuth kommen zu lassen, da „ich mir vorgenommen, das gleich nach dem Eintritt dess nechst künftigen Monaths Augusti angestellte Geburthsfestin meiner Frau Gemahlin mit einer Opera zu feiern". Und der Pfalzgraf sagt ihm das Erscheinen der Sängerin zu.[3])

Aber auch Musiker von Ruf und Ansehen kamen an den Hof Georg Wilhelms und fanden hier Aufnahme und Beschäftigung. Musiker gewannen auf das Bayreuther Musikleben Einfluss, die zu den Stützen der deutschen Oper der damaligen Zeit gehörten. So erschienen Stoelzel und Hurlebusch am Bayreuther Hofe, mit Telemann wurden folgenreiche Verbindungen angeknüpft. Über seinen Aufenthalt in Bayreuth und die Art seines

1) Der Brief (A. Charl. Rp. 40) soll im Wortlaut folgen:

„Monseigneur

Votre Altesse Serenissime scaura peutetre que Sa Majesté le Roy mon Maitre a renvoyé tous les chanteurs Italiens, dont la plus part ont pris partie en Angleterre. Il ne reste encor une chanteuse icy, qui a eue le meme sort que les autres d'etre congediée, qui chante joliment le dessus, parle Francois et Allemand, n'est pas mal faite de sa persone, plustot jolie que l'aide et s'appelle Salvay, son Mary a eté Capitaine des Dragons dans les trouppes de l'Empereur. Elle souhaite fort, que son service fut agreable, à V. A. S. et qu'Elle put trouver de l'Employ, à la Cour de V. S. A. Si V. A. S. etoit d'humeur, de prendre une jolie chanteuse dans son service, Je n'en scaurois proposer aucune, qui fut plus propre que celle là. Le Roy luy a donné deux mille escus par an, pour logement et tout, mais je crois, que si Elle trouvoit un service stable qu'Elle s'engageroit a moindre paye, pour ne pas s'en aller en Italie . . .

Mordaxt."

2) A. Charl. Rp. 40.
3) A. Charl. Rp. XL.

Wirkens an diesem Hofe berichtet Gottfr. Heinrich Stoelzel in seiner Autobiographie in folgender Weise[1]): „Das lutherische zweite Jubel-Fest ruffte mich von Prag ab, und ich feirete es am hochfürstl. bayreuthischen Hofe, woselbst ich der Zeit die Kirchenmusik machte, und kurtz darauf an einem fürstlichen Geburths-Tage auch eine Serenate aufführte. Ao. 1718 wurde ich von Ihro Hochgräfl. Gnaden zu Gera zum Capellmeister berufen, und eben dieses Jahr führte ich eine Oper, Diomedes genannt, von meiner Arbeit, zu Bayreuth auf . . ." Da Stoelzel Ende des Jahres 1713 nach Italien ging und dort „ein Jahr und etliche Monath" sich aufhielt, hierauf „fast in die drey Jahr" in Prag weilte, dürfte er noch im Jahre 1717 nach Bayreuth gekommen sein. Wenn unter dem „lutherischen zweiten Jubel-Fest" die zweite Säkularfeier der Reformation zu verstehen ist und diese im Oktober 1717 in Bayreuth festlich begangen wurde, dann wäre anzunehmen, dass Stoelzel bereits zu dieser Zeit am Bayreuther Hofe geweilt und sich betätigt hätte. Die „kurtz darauf an einem fürstlichen Geburths-Tage" aufgeführte „Serenate" wäre dann der am Geburtstage Georg Wilhelms (16. November) in Bayreuth gegebene „theatralische Actus": „Der Liebe Sieges- und Friedenspalmen". Führte Stoelzel, wie man aus seinen eigenen Worten entnehmen könnte, seine Oper „Diomedes" in Bayreuth persönlich auf, so müsste er am 16. November dieses Jahres noch dort tätig gewesen sein. Im Januar 1726 erhielt Konrad Friedrich Hurlebusch einen Ruf nach Bayreuth, „um etwas zur damahligen Carnevalls-Oper, und für die Kammer zu setzen". Der Aufenthalt Hurlebuschs in Bayreuth währte „bey zween Monathen", „wie er denn auch, beym Abgange eines dasigen Capellmeisters, dessen Platz ohn Zweifel würde behauptet haben, wenn nicht der Gehalt der Besoldung alles fruchtloss gemacht hätte".[2]) Hurlebusch dürfte demnach der Komponist eines der im Karneval 1726 in Bayreuth gegebenen Stücke („Etearchus", „Dorinda", „Gunderich") gewesen sein. Mit Georg Phil. Telemann trat der Bayreuther Hof bereits im Jahre 1723 in Ver-

1) Die Autobiographie St., ist in Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte", a. a. O., S. 342 ff. abgedruckt.

2) Mattheson, „Grundlage einer Ehrenpforte", a. a. O., S. 123.

bindung. Unterm 4. August dieses Jahres richtet Telemann von Hamburg aus an den Markgrafen folgenden bemerkenswerten Brief[1]):

„Durchlauchtigster Marg-Graf,
Gnädigster Fürst und Herr!

Ew. Hochfürstl. Durchl. besondere hohe Gnade für meine geringe Komposition leget sich gegenwärtig an den Tag, da dieselben gnädigst geruhen wollen, dero Dienste mir von Hauss aus zu deferieren, welches denn mit der tiefsten Submission dankbarlichst erkenne, und mich möglichst bestreben werde, denen mir obliegenden Pflichten ein Genüge zu tun. Und da jüngsthin, durch Verfertigung einer Oper, den Anfang darzu gemachet habe, so lebe der Hoffnung, es werden Ew. Hochfürstl. Durchl. diese meine Arbeit in einigen Stücken gefällig gewesen seyn, wiewohl ich nicht in Abrede bin, dass die Poesie darzu sehr langsam bey mir eingelaufen, und ich also zur höchsten Eilfertigkeit genöhtiget worden sey. Gleichwie aber hinführo dergleichen zu vermeiden ist, also werde auch mit desto mehrerem Fleisse mir angelegen seyn lassen, die zu unternehmenden Werke auszuarbeiten, und in allen Stücken zu bezeugen, wie ich in der submissesten Devotion sey

Ew. Hochfürstl. Durchl.
meines gnädigsten Fürsten und Herrn
unterthänigst gehorsamster
Knecht
Georg Philipp Telemann."

Im Jahre 1726 erhielt Telemann, wie er in seiner Autobiographie[2]) erzählt, „von Bayreuth eine Bestallung als Capellmeister, lieferte von Zeit zu Zeit einige Instrumental-Musik, und jährlich eine Oper: wofür mir 100 Rthlr. Besoldung angediehen." Von den für Bayreuth geschriebenen Opern nennt Telemann „zwo Opern Stilico und Adelheid".[3])

1) A. Charl. Rp. 40.

2) Die Autobiographie T., ist abgedruckt in Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte", a. a. O., S. 354ff.

3) Ebenda, S. 368.

Dass der Bayreuther Hof bei seinen damaligen musikdramatischen Aufführungen neben den Werken deutscher Komponisten aber auch nicht solche italienischer Musiker entbehren wollte, geht nicht allein aus den vorhandenen Textbüchern jener Zeit hervor, sondern auch aus einem Briefe, den Georg Sigmund von Erffa am 19. Februar 1719 von Venedig aus an den Markgrafen schrieb[1]): „... E. hochf. D. gn. Befehl unterth. zu gehorsamen, überschicke hiemit zwey Opern und von der grossen die Music dabey, so gut als ich Sie hab bekommen können. Unterth. Bittende, Euer hochf. D. wollen nicht ungnädig nehmen, dass nicht ehender unterthänigst damit aufgewartet habe, weilen biss hieher auf die Music warten müssen ..."

Wie es an zahlreichen Höfen der damaligen Zeit üblich war, so gelangten unter Georg Wilhelm auch in Bayreuth im Karneval, an den Geburts- und Namensfesten der Mitglieder des markgräflichen Hauses, bei Anwesenheit von Verwandten und fürstlichen Besuchen Opern zur Aufführung. Glücklicherweise ist der grösste Teil der Texte jener Aufführungen in einem alten Sammelbande[2]) erhalten geblieben, der im Verein mit vereinzelt aufbewahrten Librettis uns einen Einblick in die Bayreuther Oper unter Georg Wilhelm zu verschaffen vermag.

Eine „Serenade" kam zur Namenstagsfeier des Markgrafen im April des Jahres 1714 in Bayreuth zur Aufführung:

1. „Einmüthiger Helden-Ruhm".[3]) Vier allegorische Personen, Apollo, Pax, Pan und Mars führen einen Lobhymnus in deutscher Sprache auf den Markgrafen und seine Kriegstaten aus. Über die Qualität des Textes geben zwei Arien Aufschluss, die Pax und Pan zum Vortrag bringen:

„O wie werden wir beglückt,
Georg Wilhelmen Palmen streuen,
Ach! wie werden wir entzückt,
Uns mit unserm Fürsten freuen."

1) A. Charl. Rp. 40.

2) Derselbe (29 cm hoch, 18 cm breit, 8 cm dick, in blauen Pappdeckel gebunden) befindet sich im Besitze des historischen Vereins für Oberfranken zu Bayreuth. Der Kürze halber fernerhin mit S. B. B. zitiert.

3) Ein gedrucktes Textbuch in der k. Universitätsbibliothek Erlangen (R. L. 58).

„O selig ist das Land,
Das solchen Nektar kostet,
Da nur der Degen rostet,
Und Fried den Krieg verbannt,
Das seinen Vater kan und dessen Namen preisen,
Und in erwünschter Ruh die Demutspflicht erweisen."

Ein einheimischer Poet mag, wie es an zahlreichen deutschen Höfen damals Sitte war, auf diese Weise seinen Herrn besungen und seiner monarchischen Gesinnung Ausdruck verliehen haben. Von einem Mitglied der Hofkapelle dürften diese Ergüsse komponiert worden sein.

Im selben Jahre[1]) mochte wohl zur Geburtstagsfeier der Markgräfin eine „musikalische Opera" in Bayreuth zur Darstellung gekommen sein, welche den Titel führte:

2. „Pygmalion".[2]) Ein „Prologus" eröffnet die Oper, in dem Jupiter, Merkur, Juno und Venus der Markgräfin wünschen:

„Es gehe dein Glücke
O Sonne! nie zurücke!
Sophie! lebe! lebe!
Bevor sich deine Blicke
Von dieser Welt entfernen,
Bevor dein Geist zum Sternen
Zu seinem Ursprung steigt,
So gib uns eine Rebe
Die deinem Wilhelm gleicht."

Die Oper selbst führt uns an den Hof des phönizischen Königs Pygmalion, der unter dem unheilvollen Einflusse seiner „Maitresse Astarbe" steht. Des Königs Sohn, Baleazar, der die Liebe der am Hofe in Gefangenschaft lebenden, römischen Prinzessin Valeria sich erworben hatte, wird des Hochverrats beschuldigt und in das Meer gestürzt, jedoch von einem Fischer gerettet. Als die Maitresse den König selbst vergiften will, um ihrem Geliebten Joazar die Krone zu verschaffen, erkennt Pygmalion ihr wahres Wesen. Baleazar wird mit Valeria vereinigt und erhält die Regierung des Landes, Astarbe nimmt Gift, Joazar „stirbt im Feuer".

1) Eine Angabe des Jahres fehlt bei Marpurg, a. a. O., wie im Textbuche. Da das Stück aber mit jenen im Jahre 1714 aufgeführten Opern zusammengebunden ist, scheint es in diesem Jahre gespielt worden zu sein.

2) S. B. B.

Mit diesem Stücke treffen wir in Bayreuth zum ersten Male eine Oper, die in ihrem Geiste venezianischen Einfluss verrät, in der Ausgestaltung, Szenenführung und Charakteristik der Personen aber der Hamburger Opernproduktion jener Zeit folgt. In Hamburg war nach den biblischen Stücken der ersten Zeit das Opernlibretto infolge der Plumpheit der Szenen, der Roheit der Sprache, des Mangels an Ernst, der Vorliebe für das Zotenhafte tief gesunken. Einen Höhepunkt erreichte diese Bewegung im Jahre 1701 mit der Aufführung des „Störtebecker und Gödge Michaelis". Durch den Versuch, die Renaissanceoper abzuschütteln und an ihre Stelle einen auf Zeit und Publikum Rücksicht nehmenden, volkstümlichen Text zu setzen, waren in dieser Oper aber auch die ersten Ansätze zu einer nationalen Volksoper gegeben.[1]) Dieser Richtung der Hamburger Oper folgte das Textbuch des „Pygmalion", das jedoch auch einem Hamburger Stücke entnommen oder nachgebildet sein könnte.[2]) Auch die Möglichkeit, dass der Text von einem Hamburger Librettisten für Bayreuth geschrieben worden war, ist nicht ausgeschlossen.

Mit dem Pygmalion-Märchen hat der Stoff der Oper keine Gemeinschaft. Lediglich in der 17. Szene des 3. Akts, in der Murmelle die Statuen des Gartens zum Leben erweckt und ein „Entrée" tanzen lässt, stossen wir auf einen leisen Anklang. Ebenso wie die Mehrzahl der Venezianer und Hamburger Opern könnte auch dieses Stück in einem anderen Lande als in dem vom Librettisten angegebenen sich abspielen. Die Figur des Pygmalion ist nicht unglücklich gezeichnet. In seinem tyrannischen Wesen erinnert der König entfernt an die Wüteriche, die später Metastasio auf die Bühne gestellt hat. Durch die Selbstbetrachtungen, in denen er sich z. B. über den „Eigennutz" der Welt ergeht, vermag er sogar vorübergehend unsere Sympathie zu gewinnen. Von den übrigen Personen des Stücks lassen besonders die beiden Gestalten des Furbonius und der Murmelle die Abstammung von den „lustigen Personen" der Hamburger

1) Vergl. Kretzschmar, a. a. O., S. 278 ff.

2) Mit Postel-Conradis 1694 in Hamburg gespieltem „Wunderbar vergnügten Pygmalion" (Text: Stadtbibl. Hamburg) hat die Bayreuther Oper nichts zu tun.

Oper ersehen. Wie in Bostels „Cara Mustapha“ Barac, des „Grossveziers kurzweiliger Diener“, oder in Postels „heiliger Eugenia“ der Diener Festus, so macht im „Pygmalion“ Furbonius schlechte Witze oder trägt frivole und schlüpfrige Lieder vor. Von diesen ist das folgende noch das harmloseste:

„Spahret eure Kräfften
Zu den Ambts-Geschäfften
Der vergnügten Eh.
Wenn wir unsere Gaben
Vor der Zeit verhefften,
Müssen wir im ersten Jahr
Einen Substituten haben.

Spahret eure Kräfften
Zu den Ambts-Geschäfften
Der vergnügten Eh,
Sonsten müst ihr euch verstecken
Und erschrecken
Wann es heisset: Praesta te!“

Solche Lieder zeigen, dass man damals nicht allein in Hamburg, sondern auch am Bayreuther Hofe an ihnen Gefallen fand. Murmelle unterstützt den Furbonius, den sie trotz der deutlichen Ablehnungen desselben zum Manne haben will, in seinen zotenhaften Gesängen. Doch zeigt uns der Librettist mit der Murmelle nicht allein eine „alte Kuplerin“, sondern auch eine Wahrsagerin und Hexe, wie sie dem deutschen Publikum wohl damals vorgeschwebt haben mag. Durch ein Meerschwein lässt Murmelle den ins Meer geworfenen Furbonius ans Land tragen, auf ihren Befehl werden die Statuen des Gartens lebendig und führen einen Tanz auf, dem Könige gibt sie aus „Redlichkeit“ statt des Giftes einen Schlaftrunk. Eine Figur aus dem deutschen Volksleben tritt uns in der Murmelle entgegen, die mit den Dienstmädchen, Gemüsefrauen und Scherenschleifern der Hamburger Oper einer Familie angehört.

Von der Plumpheit einzelner Szenen des „Pygmalion“ gibt der zweite Akt (14. Szene) ein Beispiel, als Valeria von Baleazar Abschied nimmt:

„Ihr Himmel! schaut mein Leiden an
Mein Hoffen ist verlohren,

Mein Printz den ich zu meinem Trost erkohren
Ist schon so gut als hin:
Ists möglich, dass ich noch lebendig bin?"

Bringt die Hamburger Oper seit der Aufführung des „Störtebecker und Gödge Michaelis" Enthauptungen von Menschen auf die Bühne, wobei Blut aus Schweinsblasen fliesst, so darf man im „Pygmalion" noch froh sein, dass sich der Tod Joazars hinter der Bühne vollzieht und Astarbe auf der Szene zum Giftbecher und nicht zum Dolche greift.

An weiteren musikdramatischen Stücken gelangten in Bayreuth im Jahre 1714 zur Aufführung: „Der glückliche Wechsel unbeständiger Liebe", „Die triumphierende Tugend" und „Die siegende Tugend". Die beiden zuerst genannten Stücke wurden zur Feier des Geburtstages des Markgrafen gegeben; die im Jahre 1715 aufgeführte „Siegende Tugend" dürfte mit dem ein Jahr vorher gegebenen Schäferspiel gleichen Titels, dessen Textbuch verloren scheint, identisch sein.

Ein Schäferstück, wie es die damalige Zeit liebte, bietet:

3. „Der glückliche Wechsel unbeständiger Liebe".[1]) Da treffen wir den Schäfer Nicander, der seine Tochter Egle dem flatterhaften Niso verweigert, schliesslich aber, obwohl von diesem im Kampfe verwundet, die beiden Liebenden doch vereint. Corinna, die „Liebhaberin" Nisos, wird zum Schlusse als dessen Schwester, Amintas als Sohn Nicanders erkannt. Wir haben hier eine Schäferoper vor uns, wie sie im 17. Jahrhundert an deutschen Höfen ebenso wie in Italien gepflegt wurde. Die 8. Szene des ersten Aktes, in der das „Echo" die Klagen der Egle begleitet, erinnert an die Echoszenen der venezianischen Oper, der Geisterchor, der in dem „Gewölbe" des Zauberers Meri zu Beginn des dritten Aktes erklingt, an ähnliche Szenen der französischen Oper. Dagegen sind die Gestalten des Dieners Ormino und des Kerkermeisters Ergasto deutsche Typen, wie sie uns in der Hamburger Oper begegnen. Zum Schlusse des zweiten Aktes kommt es bei beiden zu gemeinen, selbst in der Hamburger Oper nicht allzu häufigen Unflätigkeiten, an die sich dann ein nicht übles Trinklied anschliesst:

1) S. B B. und grossherzogl. Bibl. Weimar (H, 1 : 153).

„Ein helles Glas,
Ein grosses Fass,
Mit Wein thut grosse Wunder.
Der Reben-Safft
Hat grosse Krafft,
Der edle Lebens-Zunder.
Die beste Freund,
Die gröste Feind
Verbindet er zusammen:
Ein Glas mit Wein
Löscht ungemein
Die Zorn-erhitzte Flammen.
So folge mir,
Ich folge dir,
Dem Durst und Zorn zu wehren.
Wir gehen hin
In einem Sinn
Die Kannen auszuleeren."

Oben wurde bereits die Behauptung ausgesprochen, dass unter Georg Wilhelm am Bayreuther Hofe neben Opern Hamburger Herkunft auch italienische Stücke entweder im Original oder in deutscher Übertragung gespielt wurden. Eine solche italienische Oper treffen wir unter Georg Wilhelm schon im Jahre 1714:

4. „Die triumphierende Tugend" („Il Trionfo della Virtu").[1]) Ein Prolog, in dem Mars „das Preussisch Helden-Blut" sowie den Markgrafen feiert, leitet die Oper ein. Der erste Akt führt uns die beiden um die persische Krone streitenden Prinzessinnen Statira und Barsine vor. Ein Zweikampf soll entscheiden, wem die Krone gehöre, der Tochter des gefallenen Siegers oder jener des vertriebenen Königs. Für Barsine will der persische General Oribasio, für Statira der persische General Arsace kämpfen. Als die Entscheidung fallen soll, wird die Erstürmung der Stadt durch den Skythenkönig Oronte gemeldet. Dieser sucht die Liebe Statiras zu gewinnen, wird jedoch abgewiesen. Im zweiten Akt versichert Statira dem Arsace, dass sie nur ihm angehören wolle. Aus dem grossmütigen Sieger Oronte wird nun ein rachsüchtiger Tyrann, der seinen Nebenbuhler Arsace zu verderben sucht. Die Gelegenheit hierzu bietet sich ihm, als auf Betreiben Barsines der Prinz Idreno einen Mordversuch auf ihn macht, und Arsace mit Statira in der Nähe seines Schlafgemachs vorgefunden wird. Der dritte Akt zeigt uns Arsace im Gefängnis. Barsine verspricht ihm Befreiung, wenn er ihre Liebe erwidere, ebenso stellt ihm Oronte Straflosigkeit für seine Freveltat in Aussicht, wenn er auf Statira verzichte. Als

1) Das italienisch-deutsche Textbuch in der grossh. Bibl. Weimar (H, 1 : 152). S. auch Marpurg, a. a. O., Bd. V, S. 323.

Arsace dieses Begehren abweist, soll die Todesstrafe an ihm vollzogen werden. Da meldet der persische General Dario die Empörung des Volkes. Jetzt gesteht Idreno seine Schuld ein. Oronte übergibt der Statira die Regierung des Reiches und vereinigt sie mit Arsace, dem Idreno verzeiht er. Statira versöhnt sich mit Barsine, vereint sie mit Oribasio und teilt ihr die Regierung des Landes jenseits des Euphrat zu. „Zwischen Persien und dem Lande der Skythen soll ein ewiger Friede sein."

Mit den italienischen Statira-Opern jener Zeit stimmt der Text dieser Bayreuther Oper zwar nicht überein, scheint jedoch ein venezianisches Erzeugnis oder die Nachbildung eines solchen zu sein. Darauf weisen die Verwicklungen und Überraschungen hin, die Verbindung von Liebesaffären mit politischen Ereignissen, die Verkleidung des Prinzen Idreno, der unter dem Namen Idaspe am persischen Hofe erscheint, die Ausschaltung des Chors wie die Art der Szenenführung.

Drei italienischen Opern, die betitelt sind: „Die durchlauchtigste Statira", „Alba Cornelia", und „L'amor tra nemici", begegnen wir in Bayreuth im Karneval des Jahres 1715.

5. „Die durchlauchtigste Statira"[1]) wurde in Anwesenheit des Markgrafen Wilhelm Friedrich von Onolzbach gegeben. Die persische Prinzessin Statira, die bald nach der Vermählung mit Alexander dem Grossen Witwe geworden war, wird von der Königin Babylons, Roxane, die ebenfalls mit Alexander vermählt gewesen war, und deren General Perdiccas, der die Liebe der Perserin zu gewinnen sucht, gefangen gehalten. Der skythische Prinz Orontades sucht die Geliebte zu befreien, wird aber bei einem Ansturm auf die Stadt überwältigt und gefesselt vor Roxane gebracht, die sich in den gefangenen Helden verliebt. Getreue Bundesgenossen befreien Orontades, der nun im „Tempel der Venus" seine Verbindung mit Statira feiert. Ein „Epilogus" folgt der Oper, in dem die „Göttin Venus" den anwesenden Fürsten sowie die markgräfliche Familie verherrlicht.

Das Stück ist gleichsam ein zweiter Teil zu der im Jahre 1690 in Rom gespielten Oper „La Statira", in der die Heldin als Ge-

1) S. B. B.

mahlin Alexanders vorgeführt wird, und dürfte ebenso wie „Die triumphierende Tugend“ unter venezianischem Einfluss entstanden sein. Der Aufbau des Stücks hat ebenso venezianischen Zuschnitt, wie die Charakteristik der Personen. Unter diesen fehlt hier auch nicht der lustige Diener, dessen frivole und unzweideutige Lieder jedoch im Anschluss an die Hamburger Oper geschrieben zu sein scheinen. So singt z. B. Arbates im zweiten Akt:

„Zum ersten will ich euch bedenken
Ihr lieben Jungfern meiner Zeit,
Und euch zu guter letze schenken
Die hoch-verliebte Seltenheit,
Ja alle meine Liebesgaben,
Ich lasse sie nicht mit begraben.
Denn jetzo sind sie allzu rar
Ihr saget selber es ist wahr,
Drum flehet und seufftzet: ach gütiger Himmel!
Wann stirbt doch der verliebte Schimmel.“

6. „Alba Cornelia“.[1]) Der Text dieser Bayreuther Oper ist eine zum grossen Teil wortgetreue Übersetzung eines in Wien im Karneval des Jahres 1714 gegebenen Stückes gleichen Titels,[2]) das von Silvio Stampiglia gedichtet und von Francesco Conti in Musik gesetzt war.[3]) Stampiglia war seit dem Jahre 1706 in Wien als kaiserlicher Hofpoet angestellt[4]) und hatte in dieser Stellung Libretti für die dortige Opernbühne geschrieben. Gerne wählte Stampiglia seine Stoffe aus der römischen Geschichte[5]) und suchte ähnlich wie Apostolo Zeno den dramatischen Unmöglichkeiten, den Anachronismen und Geschmacklosigkeiten, unter denen zahlreiche Venezianer Libretti zu leiden hatten, aus dem Wege zu gehen. Auch in den drei Akten der „Alba Cor-

1) S. B. B.

2) Die Besetzung der Rollen in Wien war folgende:

Silla	. . . Silvio.	Tito Scipione	. . . Angielo.
Elio	. . . Gaetano.	Emilia	. . . Scogniano.
Alba C.	. . . Landini.	Lentulo	. . . Fr. Borosini.
Lesbina	. . . D. Giulio.	Milo	. . . A. Borosini.

3) Partitur (im Manuskript) in der k. k. Hofbibliothek Wien (Ms. 17194).

4) M. Landau, „Geschichte der italienischen Literatur im achtzehnten Jahrhundert“, 1899, S. 520.

5) Ebenda.

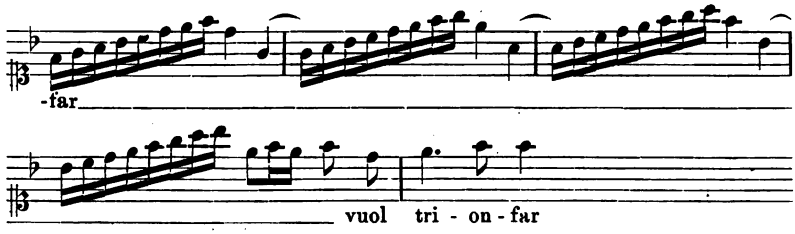
nelia“ behandelte Stampiglia Vorgänge aus der römischen Geschichte. Der Diktator Silla ist als Sieger nach Rom zurückgekehrt und beabsichtigt, sich als Kaiser ausrufen zu lassen. Scipios Tochter Alba Cornelia soll die Gattin seines Sohnes Aelius werden und ebenfalls den Purpur nehmen. Allein Alba Cornelia

„wird auf keinen Throne steigen,
Wann Rom sich soll als Sklave vor ihr neigen.“

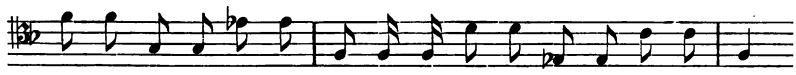
Eine freie Bürgerin will sie bleiben und nicht als Fürstin dem Geliebten angehören. So lädt sie den Zorn des Diktators auf sich, der ihr für die Zukunft nur das Nötigste zum Lebensunterhalt aussetzen lässt, seinem Sohne aber befiehlt, Emilia, die Tochter des Marius, an Stelle der Alba Cornelia zur Gattin zu wählen. Als dieser sich jedoch widersetzt, den Befehlen des Vaters nachzukommen, wird er ins Gefängnis geworfen. Um das Leben des Geliebten zu retten, verspricht Alba Cornelia dem Diktator, ihre Sinnesart zu ändern und die Fürstenkrone anzunehmen. Als sie dies im Tempel Jupiters beschwören soll, ergreift sie aber einen Dolch, um sich selbst zu töten. Aelius fällt ihr jedoch in die Arme. Silla ist aufs höchste erzürnt, den beiden Liebenden steht der Untergang bevor. Aelius greift nun zum Schwert, Alba Cornelia zum Dolch, um gemeinsam zu sterben. Silla ist jetzt überwunden. Er wirft das Szepter vor das Bildnis Jupiters, vereint die beiden Liebenden und „ist mit seinem Bürgerstand vergnügt“. Mit dieser Haupthandlung verknüpfte Stampiglia eine Liebesgeschichte, deren Helden Titus Scipio, der Bruder Alba Cornelias, und Emilia, die Tochter des Marius, sind, und schob zwischen die ernsten Szenen solche heiteren Charakters, die durch das Auftreten des Dieners Milo und der „Leibjungfer“ Lesbina hervorgerufen werden. Wie ersichtlich, ist auch dieses Stück Stampiglias von venezianischem Geiste erfüllt, doch zeigt sich in ihm hinsichtlich der Szenenführung, der Verwendung der „accidenti verissimi“, der Behandlung der komischen Figuren bereits eine gewisse Beschränkung.

Ob diese Oper in Bayreuth mit der Musik Contis in Szene ging, lässt sich aktenmässig nicht feststellen. Doch dürfte es höchst wahrscheinlich sein, dass mit dem Texte Stampiglias auch

die Musik Contis nach Bayreuth kam, und nicht ein anderer Musiker mit der Komposition des Textes betraut wurde. Wie in Venedig, so hatte Georg Wilhelm gleich seinem Vater auch in Wien Agenten, die ihm in künstlerischen Angelegenheiten sicherlich ihren Beistand geleistet haben dürften. Conti war seit dem Jahre 1713 in Wien als Hofkomponist mit einem jährlichen Gehalt von 1400 fl. angestellt.[1]) In seiner Oper „Alba Cornelia" treffen wir verzierte Arien (z. B. III, 7. Szene, Arie Albas, „S'adorni il crin",):

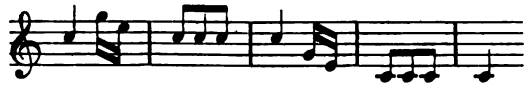


Intervallreihen in der Gesangsstimme, wie wir sie später bei Traetta, Sacchini, Mozart finden (II, 5. Szene, Arie Sillas, „Novo Giove e lampi e fulmini",):



Da Capo-Arien und solche, in denen ein Soloinstrument neben der Gesangsstimme einhergeht (II, 14. Szene, Arie Emilias, Solo einer Oboe). In der 10. Szene des dritten Akts, in der Alba Cornelia vor dem Bild der Gottheit um die Freiheit Roms fleht, stossen wir auf ein begleitetes Rezitativ, wobei im Orchester teils feierliche, lang ausgehaltene Akkorde, teils bewegte Sechzehntelnoten erklingen, in der 9. Szene des ersten Akts (Arie des Titus) und in der 7. Szene des zweiten Akts (Arie der Alba) auf Sizilianen, wie wir ihnen bei Alessandro Scarlatti begegnen. Wir sehen hieraus, dass Conti die Grundsätze der Venezianer Komponisten verlässt und den ersten Neapolitaner Musikern folgt. Aber auch volkstümliche Stücke lassen sich in dieser Oper nachweisen, die aus der österreichischen Volksmusik geschöpft sein könnten (z. B. I, 13. Szene, Duett Milos und Lesbinas):

1) L. v. Köchel, „Johann Jos. Fuchs", 1872, S. 94.



7. „L'amor tra nemici" („die Liebe unter den Feinden").[1]) Diese Bayreuther Oper stimmt mit einem in Wien im Jahre 1708 gegebenen Stücke[2]) gleichen Titels überein, das von Antonio Bernardoni gedichtet und von Attilio Ariosti in Musik gesetzt war.[3]) Auch für diese Bayreuther Oper besteht die Wahrscheinlichkeit, dass sie mit der Musik Ariostis aufgeführt wurde. Die Rolle, die dieser Komponist am Berliner Hofe gespielt hatte, mochte es den Bayreuthern wohl wünschenswert erscheinen lassen, Ariostis Musik kennen zu lernen. Im Jahre 1697 war Ariosti in Berlin eingetroffen.[4]) Die Kurfürstin und spätere Königin Sophie Charlotte, die für die Musik ebenso Begeisterung wie Begabung mitbrachte, hielt besonders viel auf diesen Musiker, der zu den Hoffestlichkeiten manche Gabe beisteuerte.[5]) Welch grosses Ansehen Ariosti bei der Königin genoss, geht daraus hervor, dass sie alles daransetzte, um die wiederholt versuchten Abberufungen des Servitenmönchs zu hintertreiben. Freilich konnte sie es nicht verhindern, dass Ariosti Ende des Jahres 1703 doch Berlin verlassen musste. Das Werk eines Komponisten, dessen Berliner Aufenthalt zu mancherlei Gerüchten Anlass gegeben und wiederholt das Eingreifen der Diplomatie verursacht hatte,[6]) durfte am Hofe des Bayreuther Vetters besonderem Interesse begegnen.

Bernardoni, der von 1701—1708 in Wien als kaiserlicher Hofdichter wirkte,[7]) führt uns in seinem Stücke an den Hof des

1) S. B. B.

2) Die Besetzung der Rollen in Wien war folgende:

Almansor	. . . Giuseppe Boschi.	Rusteno	. . . Gaetano.
Asteria	. . . La Badia.	Gemir	. . . Ferrini.
Celinda	. . . La Sutterin.	Osmino	. . . Tolini.
Alamiro	. . . Silvio.		

3) Partitur (im Manuskript) in der k. k. Hofbibliothek Wien (Ms. 18249).

4) Alfred Ebert, „Attilio Ariosti in Berlin", (Bonner Doktordissertation, 1905), S. 20ff.

5) Ebenda, S. 31ff., Thouret, a. a. O., S. 206ff., 227.

6) Ebert, a. a. O., S. 39ff.

7) Landau, a. a. O., S. 518.

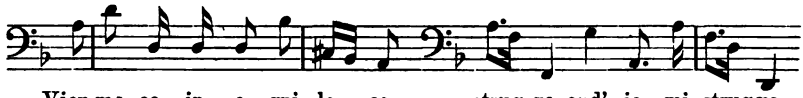
Königs Almansor von Granada. Der aus dem Geschlechte der Abenzeragen stammende Prinz Alamiro ist aus dem Felde zu der Prinzessin Celinda heimgekehrt, deren Gunst jedoch der König selbst zu gewinnen sucht. Allein Celinda will weder diesem noch jenem angehören, da sie den Prinzen Orcane liebt. Almansor bemüht sich nun, seinen Nebenbuhler Alamiro zu beseitigen, schenkt ihm aber das Leben, als er erfährt, dass nicht Alamiro, sondern Orcane der Geliebte Celindas sei. Orcane soll nun zum Tode geführt werden, da verrät Rusteno, einer der Grossen des Reiches, dass Orcane kein Prinz, sondern die seit ihrer Jugend in männlichen Kleidern aufgezogene Prinzessin Asteria aus dem Zegrischen Stamme ist, die ihren Feind Alamiro, vor dem sie der Vater durch die Verkleidung zu schützen suchte, liebe. Der König verzeiht allen, nimmt nun Celindas Geständnis der Liebe freudig entgegen, und vereint Asteria mit Alamiro, dessen Hass gegen Orcane sich in Liebe zu Asteria verwandelt.

Wie Stampiglias „Alba Cornelia", so steht auch Bernardonis „L'amor tra nemici" unter dem unverkennbaren Einfluss der Venezianer Oper. Dies zeigt vor allem die drei Akte hindurch beibehaltene Verkleidung der Asteria, mit der, ähnlich wie in Cavallis „Ciro" die Verkleidung der Prinzessin Elmera, das Stück steht und fällt. Dagegen verfolgte Bernardoni bei der Ausarbeitung des Stoffes gleiche Ziele wie Stampiglia. Wie in Contis „Alba Cornelia" der Einfluss der Neapolitaner, so macht sich in Ariostis „L'amor tra nemici" jener der französischen Opernschule bemerkbar. Im Hinblick auf die in Berlin aufgeführten, musikdramatischen Stücke Ariostis urteilte der Hofdichter Johann von Besser[1]) dahin, dass der Komponist sich „der französischen Manier in vielem bequemet, die Art und Eigenschaft des Italienischen Satzes hingegen mit grossem Nachdruck vorstellte".[2]) In der Ouvertüre zu „L'amor tra nemici" folgt Ariosti der Ouvertürenform Lullis; den ernsten, pathetischen Ton, den wir in Opern französischer Musiker jener Zeit hören können, vernehmen wir

1) Thouret, a. a. O., S. 218.
2) „Schriften des Herrn v. Besser", Leipzig 1732, S. 362.

in der Bassarie der 10. Szene des ersten Akts, in der der König seiner Sehnsucht nach Frieden und Ruhe Ausdruck verleiht:

Wie die späteren Neapolitaner Opernkomponisten, die in ihren Arien mit den Mitteln der Gesangsstimme innere Erregungen so unübertrefflich zum Ausdruck zu bringen vermochten, greift Ariosti in der an den Sänger hinsichtlich des Umfangs grosse Anforderungen stellenden Bassarie der 6. Szene des zweiten Akts zu weiten Intervallen, um die innere Unruhe, das leidenschaftliche Wesen Almansors uns näher zu bringen:



Eine Schäferoper im Stile des im Jahre 1714 in Bayreuth gegebenen Stücks „Der glückliche Wechsel unbeständiger Liebe" ist:

8. „Die siegende Treu",[1]) die ebenfalls im Jahre 1715 zum Geburtsfest der Markgräfin „auf dem Teatro zu Christian Erlangen" aufgeführt wurde und wohl nur eine Wiederholung des ein Jahr vorher in Bayreuth gespielten Stückes gleichen Titels gewesen sein dürfte.

Der Schäfer Corymbo liebt heimlich die Schäferin Doris, deren offizieller Liebhaber jedoch der Jäger Corydon ist. Der Versuch Corymbos, mit Doris zu entfliehen, misslingt. Durch den Tod sollen die beiden auf Befehl Lesbos, des Priesters der Diana, ihre Tat sühnen. Corymbo wird wahnsinnig. Als Lesbo der Schäferin „das Messer an die Kehle setzen" will, kommt Corymbo, der von den Furien nun befreit ist, herbei und erklärt sich bereit, für Doris in den Tod zu gehen. Lesbo ist hiermit einverstanden, da „die Landesgesetze dies zulassen". Als jedoch Corymbo getötet werden soll, erscheint plötzlich die Göttin Diana und klärt die Anwesenden dahin auf, dass Corymbo der Sohn Lesbos, Laurindo, ist und die treue Doris heimführen solle. All-

1) Ein gedr. Exemplar in der grossherzogl. Bibl. in Weimer (H., 1 : 154).

gemeiner Jubel. In einem „Epilog“ feiert Diana nun die markgräfliche Familie.

Diese Handlung wird nach französischem Muster durch Aufzüge von Jägern (I, 1 und 13), die fröhliche Lieder singen, von „kleinen Satyren“, welche die Befehle ihres Herrn ausführen, belebt. Als lustige Personen des Stücks lernen wir den in den Diensten Corymbos stehenden Schäfer Bubo und die „alte und ledige Schäferin“ Cervina kennen. Die Charakteristik dieser beiden Figuren ist ganz im Sinne der Hamburger Oper durchgeführt. Dies ersehen wir schon aus dem Auftrittsgesang Cervinas (I, 3):

„Ach wenn ich doch ein Rehe wäre,
So würde in dem Lauffen mir mein Corpus nicht so schwere.“

aus den Liedern, die Bubo zum besten gibt, wie z. B. (I, 11):

„Es bleibt dabey: die Liebe
Ist eine Folterbank.
Dann ehe man ein Weibgen kriegt
So hat man tausend Plagen,
Und wann sie in den Armen liegt,
So muss man sich beklagen.
Die Kluge hat die Hosen an,
Die Tumme bleibt auf ihren Wahn,
Die Reiche will befehlen,
Die Arme aber stehlen.
Die Böse schlägt den Ofen ein,
Die Fromme muss ein Narre sein,
Die Schöne macht durch Schwäger
Den Mann zum Hörnerträger
. . . . . .[1])
. . . . . .
Es bleibt dabey: die Liebe
Ist eine Folterbank“

aus der wüsten 4. Szene des zweiten Akts, in welcher der von den Satyren an einen Baum gebundene Bubo von Cervina nur unter der Zusicherung befreit wird, dass er sie heirate. Erinnerungen aus der Venezianer Oper tauchen in dem Stücke auf, als die Schäferin Lycoris, welche die Liebe Corydons zu gewinnen

1) Diese beiden Verse glaubte der Verf. weglassen zu müssen.

sucht, sich als Zigeunerin verkleidet und so dem niedergeschlagenen Corydon gute Lehren gibt (II), sowie als Bubo ähnlich wie Brillo in Conradis „Kaiser Carolus Magnus“ (Hamburg 1692) in der Aufregung über das Geschick seines Herrn zu stottern anfängt (III):

„Mein Herr — — ach! ach! mein Herr
So könnt ihr hinfo—fo—fo—fort nicht mehr
Die schöne Doris — — —“

Noch ein weiteres Stück gelangte im Jahre 1715, zur Geburtstagsfeier des Markgrafen, zur Aufführung:

9. „Die unglückliche Regierung der durchlauchtigsten Antonia“.[1]) Der Umstand, dass das Textbuch nicht den Wortlaut, sondern nur einen Auszug der Szenen gibt, sowie dass das Titelblatt des Textes nicht analog den anderen Bayreuther Stücken etwa die Bezeichnung: musikalische Tragi-Comoedia enthält, sondern nur die Angabe: Tragi-Comoedia, lässt die Vermutung aufkommen, dass der Text gesprochen und nur an jenen Stellen gesungen wurde, die besonders als Gesangsstücke bezeichnet sind. Diese Annahme wird um so wahrscheinlicher, wenn man in Betracht zieht, dass die Rollen des Stücks nur von Mitgliedern der Bayreuther Hofgesellschaft übernommen waren, die sich eher an ein rezitiertes Stück als an eine Oper wagen konnten.[2]) Man muss sich dabei freilich wundern, dass die Mark-

1) S. B. B. Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass sich ebenda auch eine „Cantata“ findet, die aus zwei Rezitativen und drei Arien besteht, die Verherrlichung der Markgräfin zum Gegenstand hatte und von Christina Elisabeth Ernstin der Markgräfin zum Geburtstage des Jahres 1715 gewidmet war. Es ist nicht ausgeschlossen, dass diese „Cantata“ als Prolog zur „Siegenden Treu“ aufgeführt wurde.

2) Die Besetzung war folgende:

Aurora	. . .	Ihro Hoch-Fürstl. Durchl. unsere gnädigte Fürstin und Frau.
Pomona	. . .	„ Hoch-Gräfl. Ecxell. Frau Gräfin von Hohenzollern.
Diana	. . .	„ Hoch-Gräfl. Gnaden die Gräfin von Oettingen.
D. Antonia	. . .	Ihro Hoch-Fürstl. Durchl. Unsre Fürstin und Frau.
D. Alphonso	. . .	„ Hoch-Gräfl. Excell. Herr Graf von Hohenzollern.
D. Mirabella	. . .	„ Hoch-Gräfl. Excell. Frau Gräfin von Hohenzollern.
D. Rinalda	. . .	„ Hoch-Gräfl. Gnaden die Gräfin von Oettingen.
D. Rosardo	. . .	Herr Obrist-Wachtmeister von Künsperg.

gräfin selbst die Rolle einer Königin gab, die schliesslich auf das Schafott geführt und nur durch die Gnade des Reichsrats vom Tode bewahrt wird.

Das Stück folgt in der Anlage und der Teilung in fünf Akte der französischen Tragödie und behandelt das Schicksal der spanischen Königin Antonia, die dem Reichskanzler Don Fernando ihr volles Vertrauen schenkt, ihren Vetter Don Rosardo dagegen vom Hofe verbannt. Als Rosardo auf Betreiben Fernandos getötet werden soll, bricht ein Volksaufstand aus. Die Königin versucht zu fliehen, wird aber gefangen genommen. Rosardo wird zum König ernannt, Antonia auf das Schafott geführt. Der Reichsrat begnadigt die Königin, die sich nun im Tempel der Juno dem Dienste der Gottheit weihen soll.

Der Prolog des Stückes verherrlicht in der damals herkömmlichen Weise den, dem zu Ehren das Spiel stattfand. An der Ausführung des Prologs beteiligte sich auch die Markgräfin selbst in der Rolle der Aurora. Der Prolog scheint, wie man aus dem Textbuch schliessen kann, vollständig gesungen worden zu sein. Gesangsstellen finden wir in der „Tragi-Comoedia“ in der 11. Szene des vierten Akts, in der „nachfolgende Cantata von zweyen Priestern und der Königin (= Antonia) gesungen wird“. Diese „Cantata“ besteht aus einem Gebet der beiden Priester und der Königin, dem ein Warnungschor der Priester folgt.

Im Jahre 1716 erschien, zunächst im Karneval:

10. „Die Königliche Schäferin Margenis“,[1]) deren Verfasser in der Vorrede erklärt: „... die ganze Historie ist erdichtet und flattieret man sich, als ob schon nicht alles doch etwas darinnen zu dessen Plaisir seyn werde ...“ Das Stück gehört zu der Gattung jener damals in Deutschland ge-

---

D. Costanda . . . Fräulein von Thuelden.
D. Fernando. . . Herr Cammer-Junker und Obrist-Wachtmeister von der Grenadier Guarde, von Korff.
D. Gonsalvo . . . „ Cammer-Junker und Obrist-Lieutnant von Gleichen.
D. Messalo . . . „ Cammer-Junker und Grenadier-Hauptm. von Gleichen.
Storax . . . „ Cammer-Junker und Oberamtmann von Wengierski.

1) Ein gedrucktes Textbuch in der k. Universitätsbibliothek Erlangen (R. L. 58).

spielten Schäferopern mit italienischen und deutschen Zügen, wie sie in Bayreuth bereits mit dem „glücklichen Wechsel unbeständiger Liebe“ und der „siegenden Treu“ geboten worden waren. Von Liebeswerbungen ist das ganze Stück erfüllt, das mit der Vereinigung der Schäferin Margenis, einer thessalischen Prinzessin, und des lakonischen Prinzen Myrtillo endet. Die lustige Person des Stückes ist Balbio, ein alter Bedienter, der den betrogenen Liebhaber spielen und bei einem „Zauberer“ Auskunft über seine Aussichten auf die Liebe einer Schäferin suchen muss. Von den Arien, die Balbio zu singen hat, sei ein Beispiel aus der 9. Szene des dritten Akts mitgeteilt:

„Das ist das Lied vom Ende,
Ich liebe nimmermehr,
Wer liebt, der ist geschossen,
Und macht die ärgsten Possen,
Und wenn er denkt, er hats,
So kömmt ihm doch sein Schatz
Wohl wiederum die quer.“

Von den Tänzen, die nach französischem Muster in die Oper eingestreut sind, müssen die „Entrees der betrunkenen Bauern“ zu Beginn des zweiten Akts hervorgehoben werden, da mit ihnen echt deutsche Typen auftreten, denen wir auch in der Hamburger Oper der damaligen Zeit begegnen. Von den Tänzen der Bayreuther Opern soll später im Zusammenhang die Rede sein.

Der „Königlichen Schäferin Margenis“ folgte im gleichen Jahre zur Namenstagsfeier des Markgrafen:

11. „Die durchlauchtigste Olympia“,[1]) die allerdings nicht in Bayreuth selbst, sondern auf „dem Teatro zu St. Georgen“, zur Darstellung gelangte. Die sächsische Prinzessin Johanna Wilhelmine wohnte der Aufführung bei. Gleichwie „die unglückliche Regierung der durchlauchtigsten Antonia“ zerfällt auch dieses Stück in fünf Akte, in denen uns die Liebesgeschichte des thessalischen Kronprinzen Nerandi und der kretensischen Kronprinzessin Olympia vorgeführt wird. Um diese beiden Personen gruppiert sich eine Anzahl aus der italienischen und

1) S. B. B. Der Text der Oper „Olimpia vendicata“ von Dom. Freschi (Bibl. Marc. in Venedig) ist durchaus verschieden.

deutschen Oper bekannter Typen. Da treffen wir den egoistischen König Codrus von Kreta, dessen selbstsüchtige Maitresse Miranda, den verräterischen Minister Strato, das Dienerpaar Panurse und Ibicilla. Mit der Verkleidung Nerandis steht und fällt das Stück.

Durch einen Prolog wird das Stück eingeleitet, durch einen Epilog abgeschlossen. Wird dieser von Göttern (Venus, Mars, Neptun, Hymen und Cynthia) ausgeführt, so jener bemerkenswerterweise von Personen, die dann später im Stücke selbst eine Rolle spielen. Aber auch durch seine Einlagen unterscheidet sich „die durchlauchtigste Olympia“ von zahlreichen Stücken, die in der damaligen Zeit in Bayreuth und an anderen Höfen gespielt wurden. So ist in den dritten Akt, ähnlich wie nach jedem in Bostels „Cara Mustapha“, ein allegorisches Spiel eingeschoben, das, „Serenata“ überschrieben, von Flora, Aeolus, Amor, Concordia, Hymen und Fortuna ausgeführt wird und die Hochzeitsfeier des Admetus, des Nebenbuhlers Nerandis, verherrlichen soll. Im vierten Akte findet ein Turnier statt, in dem Admetus von dem verkleideten Nerandi getötet wird. Der gefallene Kronprinz wird in einem Mausoleum beigesetzt, wobei eine „Trauer-Musique“ veranstaltet wird. Auch hier sind es wieder allegorische Personen (Hoffnung, Liebe, Geduld, Tapferkeit, Zeit und Ewigkeit), die in die Handlung eingreifen und den gefallenen Helden beklagen. Im fünften Akte kommt es sogar zu einer Seeschlacht, aus der die Thessalier als Sieger hervorgehen. Hinsichtlich der Arien steht „die durchlauchtigste Olympia“ auf einer tieferen Stufe als die bisher in Bayreuth gegebenen Stücke und schliesst sich der Feindschen Richtung der Hamburger Oper an. Sangen die lustigen Personen bislang auch Arien zotiger und derber Art, so gaben diese Gesänge doch noch einen Sinn. Der Librettist der „durchlauchtigsten Olympia“ tischt aber Arien auf, in denen auf einen Zusammenhang der Gedanken Verzicht geleistet wird. So hat z. B. Flora in der „Serenata“ folgende Arie zu singen:

„Rosen legt den Purpur nieder,
Und ihr Lilgen euren Schnee,
Weil auf jenen zarten Wangen

Eure Farben schöner prangen,
Und euch schimpffen jene Glieder."

Der Ernst der „Trauer-Musique" geht in Parodie über, als die „Zeit" die Arie singt:

„Poche Verhängnuss auf eiserne Schlacken,
Stählerne Härte bestehet hier nicht,
Weil sie ein rostiges Zehren zerbricht.
Prächtige Schlösser zerfallen und knacken."

Zum Geburtsfest der Markgräfin im Jahre 1716 wurden zwei musikdramatische Stücke gespielt: eine „Serenata" und „Arsaces".

12. „Serenata"[1]) ist eine Szene betitelt, in der Phoebus, Flora, Ceres, Fortuna, Fama und Baruthis in der damals an den deutschen Höfen üblichen Weise die Markgräfin verherrlichen. Der Text dürfte ebenso wie die 1715 in Erlangen gedruckte „Cantata" von einem einheimischen Autor herrühren. Eine Oper, in der neben den charakteristischen Zügen der venezianischen Oper vor allem wieder jene der Hamburger Oper jener Zeit zutage treten, ist dagegen:

13. „Arsaces".[2]) Diese Oper versetzt uns an die See. Der Prinz Tarbasus ist mit seiner Gattin Orsana und seiner Tochter Alfamia vor den Nachstellungen des misstrauischen Königs von Arsatien, Orsanus, geflüchtet. Die Prinzessin Altimira gerät ebenso wie der Prinz Celsus, auf der Flucht vor Orsanus, unter die Seeräuber. Der Kronprinz Arsaces zieht auf einem Schiffe aus, um die verlorene Geliebte, Alfamia, wiederzufinden, wird aber mit seinen Getreuen von den Seeräubern in die Gefangenschaft geschleppt. Zufällig treffen nun die Flüchtlinge wie die Gefangenen an einem Ufer in der Nähe von Byzanz zusammen. Tarbasus erkennt in Celsus seinen verlorenen Sohn wieder und vereint ihn mit Altimira, Arsaces findet die Geliebte wieder. Als ein Schiff aus Arsatien ankommt, winkt den

1) S. B. B.

2) S. B. B. Nach Gottsched („Nöthiger Vorrath", II, S. 267) wurde ein „Arsaces", wohl eine Wiederholung des obigen, am 16. Januar 1719 in Erlangen zur Aufführung gebracht.

Flüchtlingen und Gefangenen die Freiheit. Sie kehren in die Heimat zurück, wo Arsaces, da Orsanus inzwischen gestorben, die Regierung des Landes übernimmt, und die Doppelhochzeit festlich begangen wird.

In dieser von echt venezianischem[1]) Geiste getragenen Handlung, in der sich die Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse ganz besonders stark fühlbar macht, spielt auch der Räuberhauptmann Zenodrius eine Rolle. Furcht und Schrecken erfasst die Gefangenen und Sklaven, sobald er erscheint. Mit dem Räuberhauptmann Störtebecker der Hamburger Oper verbinden ihn gemeinsame Züge, wenngleich er auch nicht wie jener aus deutschem Holze geschnitzt ist. Mehr als diese Gestalt verrät das Dienerpaar wieder seine Abstammung von der Hamburger Oper. Alga, die Pflegemutter Alfamias, und Forfus, der Diener des Tarbasus, sind die lustigen Personen des Stückes, die nach Bostel „zur Besserung der Sitten durch höhnische Aufziehung" beitragen, und denen wir in den Bayreuther Opern unter Georg Wilhelm schon wiederholt begegnet sind. Das Zotenhafte dringt in den Szenen, in denen diese beiden Personen auftreten, nur selten durch, vielmehr kommt in ihnen manchmal sogar ein wirklicher Humor zum Vorschein. Forfus' erste Szene bietet in dieser Hinsicht ein Beispiel:

„Bald wär ich hingewest.
Das war ein nasses Wetter-Nest.
Trieff' ich doch noch als wie ein Ligen-Sack.
Denkt nur; bald wär' mein Lebens-Brathen
Neptuno an den Spiess geraten;
Wenn mich das Glück,
Und meine eigene Geschicklichkeit,
Nicht wunderlich davon befreyt.
Der Galgen-Strick,
Der alte Schimmel-Barth,
Neptunus, schickte schon die schuppichten Staffetten
An alle Ecken aus,
Auf diesen Schmauss
Das gantze Heer des Wassers einzuladen.

1) Der Bayreuther „Arsaces" stimmt in der Handlung weder mit dem Gasparinis (Venedig 1718), noch mit jenem Orlandinis und Amadeis (1722) überein.

Die Frösche musten schon zur Taffel blasen.
Als ich hiermit
Gleich meine Retirade nahm,
Indem ich noch auf einer Härings-Nasen
Per Posta nach dem Uffer ritt,
Und so, man denke doch
Auch glücklich noch
Aus dieser alten Küchen kam.
Doch weil ich mich allda im Trunke übernommen
Hingegen aber nichts zu fressen hab bekommen,
Hat mir der Magen schon so grausam weh gethan,
Dass ich kaum noch ein büssgen gäpsen kan.
Potz Stern! jetzt denk ich erst daran,
Dass ich nicht mehr zu Hause bin.
Au weh! was nun zu thun?
Da steh ich nun,
Und weiss an nirgends hin.
Ey hätt' ich das gewust.
Dass ich hier würd verhungern sollen,
Mit gröster Lust
Hätt ich ersauffen wollen.
Der Henker hat das Ding erdacht,
Dass sich mein Herr zur See gemacht.
Ja hätte denn der alte Narre nicht
Bey Hofe können bleiben?
So wüst ich mir nun kaum den Hunger zu vertreiben

Es ist bey Hof ein köstlich Leben,
Wenn Küch und Keller gut bestellt.
Da setzt es lauter Lecker-Bissgen
Pasteten, Torten, Mandel-Küssgen.
Da schleicht so manches Gläsgen Wein
Recht appetitlich nein
Und darf doch nichts zur Zeche geben.
Sagt, wem das Leben nicht gefällt?"

Nicht ohne Anmut ist die venezianische Eschoszene des dritten Akts gestaltet, in der Alfamia, die sich verborgen hält, Worte des Geliebten echoartig wiederholt. Zu besonderen Szenerie-künsten dürfte die Schlussszene des ersten Akts Anlass gegeben haben, in der Zenodrius das Schiff des Arsaces überwältigt.

Wie auf Veranlassung Georg Wilhelms zur Geburtstagsfeier der Markgräfin, so wurden auf Veranlassung Sophiens zur Geburtstagsfeier des Markgrafen im Jahre 1716 Opernvorstellungen

veranstaltet. Turcia, Victoria, Irene, Mars, Hercules und Germania besingen die Kriegstaten des Markgrafen in einer:

14. „Serenata“,[1]) der dann als weiteres Stück:

15. „Hercules“[2]) gefolgt sein dürfte. Während Marpurg[3]) diese Oper ins Jahr 1714 verweist, ist ihr Textbuch im Bayreuther Sammelbande unter die Libretti des Jahres 1716 eingereiht, was auch die Möglichkeit einer Wiederholung des Stückes in diesem Jahre nicht ausschliesst. Die Oper behandelt in drei Akten den Kriegszug des Hercules gegen die Amazonenkönigin Antiope. Wie jedoch sein Gefährte Theseus, so verliebt sich Hercules in die Königin. Ein Zweikampf zwischen Theseus und der Vertrauten Antiopes, Celinda, soll die Entscheidung bringen, wem das Amazonenreich zufallen wird. Celinda unterliegt im Kampfe, entpuppt sich aber hierbei als der verkleidete, skythische Fürst Hidaspes. Hercules vereint diesen mit Antiope, den aus der Gefangenschaft der Amazonen zu ihm geflüchteten Prinzen von Trapezunt gibt er ihr verlorenes Reich wieder zurück. Theseus, der die Gunst Celindas zu gewinnen versucht hatte, wendet sich wieder seiner verlassenen Geliebten, Doris, zu.

Auch in dieser Oper sehen wir die Abhängigkeit des Librettisten von der venezianischen Oper. Wie in Cavallis „Statira“ der verkleidete, ägyptische Prinz Usmano, so spielt hier der verkleidete Hidaspes die Vertraute der Prinzessin. Auch die kriegerische Antiope, deren Hass gegen die Männer sich aber schliesslich in Liebe verwandelt, hat zahlreiche Schwestern in der venezianischen Oper. Wie Bressand in seiner 1693 in Braunschweig aufgeführten, von Joh. Phil. Krieger in Musik gesetzten Oper „Hercules unter den Amazonen“,[4]) so hebt auch der Librettist der Bayreuther Oper in dem Titelhelden den Liebhaber hervor. Erscheint Hercules auch weder im Kampfe noch im Turnier als der unerschrockene Held, sondern als der

1) S. B. B.

2) S. B. B.

3) A. a. O., Bd. V., S. 323.

4) Fr. Chrysander, „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper“, in „Jahrb. f. musikal. Wissenschaft“, 1863, Bd. 1, S. 234. — Textbuch in der herz. Bibliothek Wolfenbüttel.

schmachtende Liebhaber, welcher der Königin zu Liebe sogar den Spinnrocken antreibt (III, 3), so macht er doch wenigstens in der 17. Szene des ersten Akts, in der er auf der Bühne einen grossen Bären erlegt, seinem Namen Ehre. Mit diesem Vorgang auf der Bühne sowie mit jenem der Schlussszene des zweiten Akts, in der Hermio von einem Turme ins Wasser gestürzt wird, schliesst sich das Bayreuther Stück den realistischen Darstellungen der Hamburger Oper an. Die lustige Person der Oper vertritt der Diener des Hercules, Lidio. Gegenüber seinen Kollegen in den Stücken, die wir bisher unter Georg Wilhelm kennen gelernt haben, ist er ein harmloser Bursche, der sich bei dem vergeblichen Versuch, eine Amazone gefangen zu nehmen, höchstens einmal zu dem Ausdruck „Rabenass" versteigt, sonst aber anzügliche Bemerkungen und Spässe vermeidet. Seine „Arie" der 9. Szene des ersten Akts:

„Wer bey der heutigen Welt
Nicht etwas aus sich selber macht,
Wird ausgelacht.
Man muss das Kleid mit Blech beschlagen,
Sich nach den neusten Moden tragen,
Brav aufgeschnitten, gross gethan,
So denket gleich ein jederman:
Der Kerl hat Geld!"

zeigt, dass dem Librettisten bei der Abfassung dieses Stückes wohl ähnliche Lieder der Hamburger Oper vorgeschwebt haben mochten. Mit der Hamburger Oper teilt der Bayreuther „Hercules" auch die Einschiebung italienischer Arien in den deutschen Text und trägt dadurch zu jener damals verbreiteten Unsitte bei (z. B. Händels „Almira"), Gesänge verschiedener Sprachen im Rahmen der Oper zu vereinigen. So singt z. B. Hercules (II, 8):

„Veglia sempre entro dell' Alma
Inquieto lo spirto fier.
Straggi, pugne, Furori esdegni
Mostri, domi, e vinti Regni,
Sempre rumina il pensier."

Auch das kommende Jahr 1717 brachte wieder eine Reihe neuer musikdramatischer Stücke. Im Karneval ging die Oper:

16. „Publ. Corn. Scipio Africanus“[1]) in Szene. Durch den üblichen Prolog, an dem sich Jupiter, Fama, Flora, Aetas und Minerva beteiligen, wird das Stück eingeleitet. Hierauf werden wir nach Spanien versetzt, das Scipio der römischen Herrschaft unterwirft. Die einheimischen Fürsten werden entthront, zahlreiche Mädchen aus vornehmen Geschlechtern als Sklavinnen den Eroberern zugesprochen. Lucejo, „Prinz der Celtiberer“, verliert seine Braut Anagilda, die Tochter des „Carthaginensischen Fürsten und Generals“ Annon, die nun Scipio zufällt. Lucejos Schwester Eriphile, die Braut Valezios, des „Prinzen von Baetien“, wird dem römischen „Obristen“ Quintus Flaminius zugeteilt. Durch einen Eid haben sich die beiden Sklavinnen verbunden, an dem kühnen Eroberer Rache zu üben. Der verräterische Flaminius kommt ihnen zu Hilfe. Durch Gift soll Scipio beseitigt werden. Flaminius aber beabsichtigt, die unterjochten Völker Spaniens zum Kampfe aufzurufen. Bei einem Gastmahle gibt Scipio Anagilda ihrem Bräutigam zurück. Den für Scipio bestimmten, von Eriphile mit Gift gefüllten Becher soll nun Lucejo auf das Wohl seiner Braut leeren. Da stösst ihm Anagilda den Becher aus der Hand. Lucejo, der von dem Anschlag Eriphiles nicht unterrichtet war, glaubt sich jetzt von Anagilda abgewiesen. Als er bei einem Fechterspiele sich verzweifelt in den Kampf stürzen will, um seinem Leben ein Ende zu machen, klärt Anagilda ihn wie Scipio über die Sachlage auf. Die von Flaminius aufgewiegelten Scharen werden zurückgeschlagen. Scipio verzeiht der Eriphile und vereint sie mit Valezio, schliesst mit Lucejo und den Fürsten Freundschaft und verlässt Spanien.

Publius Cornelius Scipio war schon verschiedentlich zum Helden einer Oper gewählt worden. Bereits Minato und Cavalli schrieben eine venezianische Oper „Il Scipione Africano“ (1664), in der die Königin Sofonisbe und der Fürst Luceio in Verkleidung auftreten.[2]) Auf der Weissenfelser Opernbühne ging 1690 „der grossmütige Scipio“ in Szene,[3]) 1695 in Hamburg

1) S. B. B.

2) Textbuch in der Bibl. des Liceo musicale in Bologna.

3) Marpurg, a. a. O., Bd. III, S. 295.

eine gleichnamige Oper mit der Musik Coussers.[1]) In Wien wurden 1704 Ariostis „I gloriosi presagi di Scipione Africano“ (Text von Donato Cupeda) gegeben,[2]) acht Jahre später erlebte in Venedig C. F. Pollarolos „P. C. Scipio“ (Text von C. A. Piovane) seine Erstaufführung.[3]) 1717 folgte nun Bayreuth mit einem „Scipio Africanus“, der sich inhaltlich der Venezianer Oper Pollarolos, stilistisch den Hamburger Stücken anschloss. Auf diese weist nicht allein die Anordnung der Szenen und die Gestaltung der Charaktere hin, sondern auch die Einführung Floros, des Bedienten Scipios. Wie der Diener Lidio im „Hercules“, so begnügt sich auch Floro mit harmlosen Spässen. Besonders glücklich ist sein prahlerisches Wesen gezeichnet; so wenn er z. B. in der 4. Szene des dritten Aktes, mit einem Harnisch angetan, in Begleitung von Fechtern und Soldaten auftritt und singt:

„Lauter Hertze, lauter Hertze!
Es denke niemand, dass ich schertze,
Itzt soll man in der That erkennen,
Was Floro vor ein Held zu nennen,
Wenn sein erzürnter Degen
Die Feinde tapffer wird erlegen,
Und wenn er sich bis an die Waden
In ihrem Blute wird baden,
Es trette keiner mir zu nah,
Sonst ist sein Untergang gewisslich da.
(Aria) Lauter Courage bewohnet mein Hertze,
Lauter Courage beherrschet den Muth.
Es soll mir diese Helden-Klingen
Einen ew'gen Nahmen bringen,
Weil sie lauter Wunder thut.“

In der vorletzten Szene des Stücks lässt der Librettist Floro zu Liebe sogar plötzlich die Bühne „finster“ werden, damit dieser seiner Geliebten noch schnell ein Abschiedsständchen bringen kann:

---

1) Marpurg, a. a. O., Bd. III, S. 464. Das Textbuch (Stadtbibl. Hamburg) nennt das Jahr 1694.

2) Ludw. von Köchel, „Johann Josef Fux“, 1872, S. 523, die Partitur (Ms. 16276) in der k. k. Hofbibl. Wien.

3) T. Wiel, „I Teatri musicali Veneziani“, 1897, S. 31.

„Ich bin halb todt
Vor grosser Noth!
Mein liebes Schätzgen!
Dass ich das Plätzgen
Verlassen soll,
Wo mir gewesen so wohl, so wohl.“

Das Ständchen wird durch das Erscheinen „einiger Nachtwächter“ gestört, die Floro mit seinen Musikanten verjagen.

Auf dem Theater zu St. Georgen wurde zur Feier des Namensfestes des Markgrafen:

17. „Die von Pluto geraubte Proserpina“ [1]) zur Darstellung gebracht. Venus und Cupido bringen im Prolog dem Markgrafen ihre Glückwünsche dar. Die Oper stimmt inhaltlich mit der bereits früher erwähnten Proserpine Lullis grossenteils überein und behandelt den Raub Proserpinas durch Pluto. In der französischen Oper sind die Vorgänge weiter ausgeführt als in der Bayreuther, in der auch die Chöre (der Nymphen, Dämonen, Unterweltsgeister) und die Tänze fehlen. Dagegen ist hier als lustige Person der Diener Plutos, Styx, eingestellt, ein Ahne jener Unterweltsfiguren, wie sie später Offenbach gezeichnet hat. Wie Papageno sehnt sich Styx nach einem „Weibchen“ (I, 10):

„Soll Styx nicht auch nach einem Weib'gen fragen?
Der arme Tropf muss immer in der Hölle schwitzen,
Und bey dem heissen Schier-Loch sitzen:
Er hat bey seinem sauern Schweiss
Kein Herzens-Labsal noch Vergnügen,
Niemand, als er alleine, weiss,
Wie schwer es ist, alleine liegen.

Dem verschwinden alle Sorgen
Wer ein liebes Weib'gen hat,
Denn der angenehme Morgen,
Machet durch Vergnügung satt.

Fängt man öffters Wehmuths-Grillen,
Stellet sich das Klagen ein,
Ach! ein schönes Weib kan stillen,
Alle Schmerzen, alle Pein.

1) S. B. B.

Drum ihr angenehmen Sterne,
Venus und Cupido, macht,
Dass ein liebes Weib'gen gerne
Heut in meinen Armen lacht.“

Zum Geburtsfest der Markgräfin wurden im gleichen Jahre eine Serenade und eine Oper geboten:

18. „Der Sophien Tugend- und Ehren-Tempel“ und:

19. „Beriane oder Triumpf der Liebe“.[1]) Die „Serenata“ galt der Verherrlichung der Markgräfin. Merkur, Minerva, Venus, Mars, Jupiter, Florinda sowie ein Schäferchor beteiligen sich in der üblichen Weise an dem Spiel. Ebenfalls Götter und Göttinnen sind es, die den Prolog der Oper ausführen. In diesem teilt Paris den Preis der Schönheit nicht Aphroditen zu, sondern der Markgräfin. Die Oper führt uns nach Babylon und Arabien. Die babylonische Prinzessin Beriane flüchtet nach Arabien zum König Allmonadar, um der Entführung durch einen fremden Ritter, dessen Ankunft ihr ein Traumgesicht geoffenbart, zu entgehen. Der arabische Kronprinz Allhared gewinnt ihre Liebe, aber auch Allmonadar bemüht sich um die Gunst der babylonischen Prinzessin. Erst durch den gewaltsamen Tod des Königs wie des ägyptischen Kronprinzen Orontes, der ebenfalls um Beriane gefreit hatte, wird das Liebespaar zusammengeführt. Mit dieser Handlung ist die Liebesgeschichte der arabischen Prinzessin Andromache und des syrischen Prinzen Irenio verknüpft.

Dass das Stück unter dem Einfluss der Venezianer Oper entstanden ist, ersehen wir wiederum aus der Bedeutung, die den Liebesszenen sowie den Verkleidungen zukommt, ferner aus der Einführung einer Echoszene (II, XV), in der Irenio das Echo um „des Schicksals Schluss“ befragt, sowie aus der häufigen Verwandlung der Szene (I = 5, II = 8, III = 7). Auf die Hamburger Oper gehen dagegen die Charakteristik des Dieners Nicopompus, die eingestreuten Räuberszenen sowie die Realistik einzelner Szenen zurück. Was Nicopompus vom Essen und Trinken hält, das zeigen verschiedene seiner Lieder:

1) S. B. B.

(I, 3): „Ein Glässlein Reinscher Wein
flöst meiner Brust
weit grössre Lust,
als alle Menscher ein.
Denn dieses kan dem matten Leben
den Lebens Balsam wiedergeben."

(I, 11): „Nun will ich so lange sauffen
biss die Läuse von mir lauffen.
Toll und voll,
voll und toll,
soll bey dem lieben guten Wein
die Losung meiner Freude seyn."

(I, 13): „Wo die schönen fetten Braten
Cnaster Toback, Bier und Wein
Brüderlich beysammen seyn.
Zeig ich meine Helden Thaten."

Ein Abkömmling des Hamburger Störtebecker ist der „Haupt Rauber Palunto", der seinen Beruf in folgender Weise besingt (II, XVI):

„Nur Sengen, Brennen, Morden,
und wacker stehlen
die Leute quälen
ist unser täglich Brod.
Denn diess versüsset unsern Hertzen
so gar die allergrösten Schmertzen
bis in den Tod."

Fünf Szenen später schlägt er eine Wache, welche seine Befehle schlecht ausgeführt hatte, auf der Bühne „mit dem ersten Schlage zu Erden". Wie es Nicopompus in der Derbheit der Ausdrucksweise seinen Genossen der Hamburger Oper gleichtut (z. B. I, 5, — II, XIV, — III, 7), so lassen es sich auch die Helden dieses Stückes nicht nehmen, hinter ihren Gefährten der Hamburger Oper zurückzustehen und ihre grausamen Taten möglichst realistisch auf der Bühne zu vollbringen. So wird am Schlusse des zweiten Aktes der Räuberhauptmann auf der Bühne erschlagen. Nicopompus bringt auf Befehl Allmonadars auf einer Schüssel das Herz des Nebenbuhlers und präsentiert es Berianen. Bei einem Volksaufstand wird der König Allmonadar auf der Bühne ermordet (III, 17), und Allhared ersticht seinen

Nebenbuhler Orontes, als er diesen auf der Flucht mit Berianen antrifft (III, 20). Es fehlte demnach in diesem Stücke nicht an Mord und Totschlag.

Ebenfalls zwei Stücke wurden zur Geburtstagsfeier des Markgrafen gegeben. Der „theatralische Actus" führte den Titel:

20. „Der Liebe Siegs- und Friedenspalmen",[1]) die Oper den Namen:

21. „Talestris".[2]) Der „theatralische Actus" entspricht den für die Festlichkeiten verfassten Serenaden und ruft hier Merkur, Mars, Irene, Fama, Venus und Cupido auf die Bühne. Oben wurde bereits dargelegt, dass Stoelzel die Musik zu diesem Stücke geschrieben haben könnte. Wie mochte dann Stoelzel Arien wie z. B. die folgende (der Irene) komponiert haben:

„So will ich Fried und Ruh
Nebst himmlischen Vergnügen
In ihre Flammen fügen.
Und sie damit erfreu'n.
Bey ihren heissen küssen,
Mit Rosen und Narcissen
Ihr Bette überstreu'n."

„Talestris" gehört zu jenen Amazonenopern, die schon seit längerem auf den Opernbühnen in Mode gekommen waren. Frauen, die sich als Männerfeindinnen aufspielen, begegnen wir wiederholt in der Venezianer Oper. Malvezzis „Rosaura" bietet hierfür ein Beispiel. Eine Talestrisoper „Talestri innamorata d'Alessandro Magno", deren Text von Aurelio Aureli und Giuseppe Calvi, und deren Musik von Bernardo Sabadini herrührten, gelangte im Jahre 1693 in Piacenza (Teatro nuovo) zur Aufführung.[3]) Bereits 3 Jahre vorher treffen wir eine „Gross-Mächtige Talestris" (Text von Postel, Musik von Förtsch) auf der Hamburger Opernbühne.[4]) Mit einer „lybischen Ta-

1) S. B. B.
2) S. B. B.
3) Textbuch in der Bibl. des Liceo mus. in Bologna.
4) Marpurg, a. a. O., Bd. III, S. 295, Chrysander, a. a. O., S. 343 f., Fr. Zelle, „Joh. Phil. Förtsch", 1893, S. 8.

lestris“ folgte 1696 Weissenfels,[1]) 1709 Leipzig.[2]) Szenen aus dem Amazonenleben brachte in Bayreuth ein Jahr vor der Talestris-Aufführung schon der „Hercules“. Die Liebesgeschichte des Massagettischen Fürsten Orontes und der Amazonenkönigin Talestris, die Vereinigung der Liebenden, Talestris' Verzicht auf die Herrschaft über das Amazonenreich zu gunsten der „Amazonenobristin“ Marthesilla, das sind die Grundzüge der Handlung der Bayreuther Talestris-Oper.

Neben dieser Haupthandlung gehen die Liebesaffären des Königs Neoparzanus aus Cilicien, des persischen Fürsten Ptolemäus und des Persers Cleomenes einher. Durch die Verkleidungen der Personen kommen nach Venezianer Art die Verwicklungen zu stande, durch die Demaskierungen der als Amazonen vermummten Helden die Katastrophen. Auch die lustige Person des Stückes, Orontes' Rat Morffus, erzielt durch die Verkleidung besondere Wirkungen. Eine Reihe seiner Lieder Hamburger Stilisierung mag, im Kostüm einer Amazone vorgetragen, damals die Heiterkeit der Zuhörer in verstärktem Masse hervorgerufen haben, zeigt aber zugleich, mit welcher Sorglosigkeit man auch den als Frauen verkleideten Personen die derbsten Worte in den Mund legte. Von der erfreulichsten Seite lernen wir noch Morffus kennen, als er als Amazone sich seiner Tapferkeit rühmt:

(II, 3): „Wassersucht und Hectica,
Frankreichs Krebs und Podagra
Soll den Feinden kein solch Schrecken,
Als mein Löwen Zorn erwecken,
Wann sie mich nur kommen sehn.
Denn die Basilissken Blicke,
So ich ihnen bloss zum Blitze,
Und zur Kühlung meiner Hitze,
Des ergrimmten Donners schicke,
Zwingen sie ins Grab zu gehn.“

oder mit jungen Amazonen ein „Exercitium“ abhält (II, 13):

„Ihr Puppen ins Gewehr.
Greifft mit der rechten Hand die tiefste Sprosse an.

1) Marpurg, a. a. O., Bd. IV, S. 420.
2) Marpurg, a. a. O., Bd. V, S. 319.

Die linke leget ungefehr
Bey nahe in die Mitte.
Thut einen Ruck von einem Schritte:
Gebt acht, jetzt sag ich ohne Scheu:
Eins, zweye, drey."

Auch die Gelegenheit zu Vorgängen, die auf der Bühne zur realistischen Darstellung Anlass geben, lässt der Librettist nicht vorübergehen. So opfert Talestris im „Bellonentempel" „eines Generals Haubt" (1, 14), die Amazone Penthesilla stirbt auf der Bühne (III, 21), Orontes zieht der Königin einen Pfeil aus dem Arme und verbindet die Wunde (III, 22). Bemerkenswerterweise kommt in der Oper ebenso wie in der Hamburger Talestris auch der Chor zu Worte. Im Kriegslager jubeln die Amazonen ihrer Königin zu (I, 10):

„Herrsche, lebe und regiere,
Grosse Königin triumphire
Über deiner Feinde Heer.
Es begleiten
Alle Zeiten
Dich mit Siege,
Komm niemahls vom Lorbeer leer."

im Tempel flehen sie zur Göttin (I, 14):

„Schutz-Göttin der tapffren Hertzen,
Dich verehret unsre Brust.
Dir sey Dank vor unsre Siege,
Führe ferner unsre Kriege,
Dir zum Ruhm, und uns zur Lust."

Auch im Jahre 1718 wurden bei festlichen Gelegenheiten am Bayreuther Hofe Opern zur Aufführung gebracht. Zunächst kam am 20. Januar zur Geburtstagsfeier der in Bayreuth weilenden sächsischen Prinzessin Johan. Wilhelmine der „theatralische Aktus":

22. „Die von dem Geschicke zu der Durchlauchtigsten Prinzessin Johan. Wilhelmine . . . an dero hohen Geburtstage . . . . beorderte Tugenden und Glück-bringenden Winde . . ."[1]) zur Darstellung, dem als Karnevalsoper:

1) S. B. B. und grossh. Bibl. Weimar (H., 1 : 156).

23. „Die grossmüthige Königin von Sarmatien Amage“ [1]) sowie zum Namensfeste des Markgrafen:

24. „Berenice und Trasimedes“ [2]) folgten. Das Geburtsfest der Markgräfin gab Veranlassung zur Aufführung der Serenade:

25. „Die Bildnüsse der Schönheit, der Liebe, und der Treue“ [3]) sowie der Oper:

26. „Argenis und Poliarchus“ [4]); zum Geburtsfest des Markgrafen erschien am 16. November:

27. „Diomedes oder: Die triumphierende Unschuld“.[5])

Der theatralische Actus und die Serenade ergehen sich wieder in Lobpreisungen der markgräflichen Familie und ihrer Gäste. Hier treten die Tugenden (Gerechtigkeit, Sanftmut, Freundlichkeit, Holdseligkeit und Anmut) und Winde (Süd, Ost, West und Nord) auf, dort Diana, Belissa, Pan, Neptun, Orpheus und Euridice. Die beiden Stücke gaben zu farbenprächtigen Bühnenbildern Anlass. Die Erinnerung an die theatralischen Darbietungen gelegentlich seiner Vermählungsfeier mag den Markgrafen wohl dazu bewogen haben, die „Amage“ wieder aufführen zu lassen. Doch wurde die venezianische Oper dem veränderten Geschmack der Bayreuther Hofgesellschaft entsprechend in einzelnen Zügen umgearbeitet. Unter dem Einfluss der Hamburger Oper war die Charakteristik der lustigen Person in den Bayreuther Stücken eine andere geworden. So erfuhr nun auch die Charakteristik des Dieners Niso in der „Amage“ eine Wandlung. Lieder von einer Derbheit des Ausdrucks werden ihm nun zugeteilt, dass sie hier nur teilweise wiedergegeben werden könnten. Zwei Proben mögen zeigen, was aus Niso jetzt geworden ist:

(I, 13): „Verbothne Näschereyen
Die bringen nur Verdruss,

1) S. B. B.
2) S. B. B.
3) S. B. B.
4) S. B. B.
5) S. B. B.

Dass man sich immer scheuen,
Und gar verbergen muss:
Als wie ein frembder Hund,
Wann er zur Küche schleichet,
Und ihme man zur Stund
Den harten Knittel zeiget.“

(II, 8): **„Gefängniss gute Nacht!**
Wo Läuss und Flöhe wohnen,
Die mich mit gantzer Macht
Bekrieget, wie Schwadronen.
Ihr Fessel ruhet wohl, liesst ihr mich schon nicht ruhn!
Ich will auf euren Pracht hinfort was anders thun.“

Dem Umfange nach beträchtlich knapper als die übrigen damals in Bayreuth gegebenen Opern ist „Berenice und Trasimedes“ gearbeitet. Die Oper, der ein Prolog (Venus, Juno, Pallas, Hercules, Fama) vorhergeht, macht uns mit dem phönizischen König Miceno bekannt, der von dem Schäfer Sylvio aus grosser Lebensgefahr befreit wird. Zum Lohne verheisst ihm Miceno die Hand seiner Tochter Berenice. Sylvio gewinnt die Liebe der Prinzessin, um deren Gunst auch der Prinz Rodoaldo wirbt. Als die Verbindung der Prinzessin mit dem Schäfer gefeiert werden soll, gibt sich dieser als Prinz Trasimedes von Hyrcanien zu erkennen. Rodoaldo vermählt sich mit der Prinzessin Adalie. Die Oper ist in Anlehnung an die Schäferopern der damaligen Zeit entstanden. Die lustige Person der Oper, der Hofbediente Erindo, gibt sich als ein sehr manierlicher Geselle.

Auch in „Argenis und Poliarchus“ muss der Geliebte sich verkleiden, um in die Nähe der Geliebten zu gelangen. Der sardinische König Radirobanes und der afrikanische Prinz Archombrodus sind die Rivalen des Kronprinzen Astioristes aus Gallien. Trotz aller Bemühungen und Drohungen der beiden Fürsten bleibt jedoch Argenis, die Tochter des sizilianischen Königs Meleander, dem unter dem Namen: Poliarchus am Hofe weilenden Astioristes treu. Radirobanes muss nach dem missglückten Versuch, die Prinzessin zu entführen, mit seinen Schiffen flüchten, Archombrodus wird als Bruder der Argenis erkannt und mit Hyanisbe vermählt. Als lustige Person der Oper fungiert der

Diener des sardinischen Königs, Phorbus. Wie die Anlage der Oper venezianischen Einfluss verrät, so lässt die Charakteristik der Person wieder das Hamburger Vorbild erkennen. Die Szenen, in denen Phorbus auf der Bühne ein Gedicht auf seinen „Schatz" verfertigt (II, 5), oder in Verkleidung das Liebespaar belauscht und in seine Gewalt zu bringen versucht (II, 9, 10, 11), oder in einem am Turme angebrachten Korb sitzt, eine Fackel in der Hand hält und einen traurig-heiteren Monolog zum besten gibt (III, 12), sind mit Glück abgefasst und entbehren nicht des Humors. Lieder wie z. B. das folgende (I, 1):

„Wer heut bey Hofe leben will,
Darf kein Gewissen haben.
Man hat die liebe alte Treu
Krafft unsrer neuen Policey,
Daselbst schon längst begraben."

muten durch ihre Frische an und mochten in der damaligen Zeit wohl aktuell erscheinen. In den Szenen dagegen, in denen Phorbus Selenisse, die Hofmeisterin der Argenis, umschwärmt, legt der Librettist eine Roheit des Ausdrucks an den Tag, wie sie selbst in Hamburger Opern nicht allzu häufig anzutreffen ist. Besondere Beachtung verdienen auch in dieser Oper die Chorsätze, die eingefügt sind. Am Schlusse des ersten Akts jubelt der Chor den „Mavors-Söhnen" zu, in der letzten Szene des zweiten Akts singen die Jäger ein fröhliches Jagdlied:

„Zum Jagen ihr Helden! ergreiffet die Waffen!
Erthönet ihr Hörner! verdoppelt das Bellen
Ihr munteren Hunde! die Bären zu fällen,
Dem Lande die Ruhe, uns Freude zu schaffen."

Die 9. Szene des dritten Akts, in der Radirobanes zu Ehren der Argenis ein Fest veranstaltet, die Prinzessin aber hierbei zu entführen sucht, gab Gelegenheit zu einem besonders glanzvollen Bühnenbild. Das Textbuch gibt hierzu folgende Angaben: „Ein völliger Wald an der See, welcher zu Ende mit Pyramiten und Statuen welche Amouretten mit brennenden Fackeln vorstellen, illuminiret ist. In der See praesentiren sich viele Schiffe welche gleichfalls illuminiret sind. An dem Ufer stehet eine gedeckte

Tafel, und um dieselbe des Radirobanes Soldaten mit Piquen und Lorbeer-Cräntzen. Man höret allerhand Kriegs-Musique von Hautbois, Waldhörnern, Pfeiffen, Trommeln, Trompeten und Paucken. Des Radirobanes übrige Soldaten halten zu Wasser ein Lust-Spiel mit Wurff-Pfeilen.“ Die Oper wird durch einen Prolog eingeleitet, in dem wie in jenem zur „durchl. Zulima“ (1704) die vier Flüsse: Main, Eger, Naab und Saale der markgräflichen Familie huldigen.

An dem zum Diomedes geschriebenen Prolog beteiligen sich die Freude, Aurora und Tithon. Die Oper versetzt uns zunächst nach Corsika. König Amintas beabsichtigt auf das Betreiben seiner zweiten Gemahlin Copele deren Sohn Adenes zum Kronprinzen zu erklären, seinen Sohn Diomedes aus erster Ehe dagegen zu beseitigen. Durch Zufall kann jedoch dieser sich auf ein fremdes Schiff flüchten, das ihn in die Sklaverei des Königs Ariarathes von Trapezunt bringt. Die trapezuntische Kronprinzessin Pulcheria verliebt sich in den Sklaven, der ihr seine Herkunft bald verrät. Da die Prinzessin mit dem Fürsten Mosthenes vermählt, Diomedes aber ins Gefängnis geworfen werden soll, wagen beide die Flucht und gelangen unter mancherlei Schicksalen an die Küste Corsikas. Hier treffen sie mit dem Hauptmann Biescarius, der dem Prinzen zur Flucht verholfen und dadurch sich die Ungnade des Königs zugezogen hatte, zusammen, ebenso mit Copele und Adenes, die der König, aufgeklärt über ihre wahre Gesinnung, vertrieben hatte. Auf einer Bärenjagd gerät Amintas an die Küste, wo er nun auf die Flüchtlinge stösst. Er verzeiht Copelen und Adenes, übergibt Diomedes das Königreich und trifft Anstalten zur feierlichen Vermählung des neuen Königs mit Pulcheria. Neben diesen Hauptpersonen begegnen wir Copeles Hofdame Desania und Amintas' geheimen Rat Secestus, die gleichsam das gute und das böse Prinzip im Stücke vertreten, ferner einem Schiffer, der Diomedes auf sein Schiff nimmt und hierbei ein ungemein frisches Trinklied zum besten gibt (I, 9):

„Kommet her ihr liebsten Brüder,
Kommt und lasst uns lustig seyn.
Setzet euch ein wenig nieder

Hier bei einem Gläsgen Wein.
Kommt, lasst uns bey Seite setzen,
Was Verdruss und Grillen macht,
Aber was uns will ergötzen
Lebe, dop, dir seys gebracht."

sowie dem „lustigen Sternen Gucker Carispinus", der den Branntwein über alles stellt:

(I, 2): „Ach Brandewein, du Nectar-Safft,
Du giebest allen Gliedern Krafft,
Und stärkest blöde Augen.
Auch musst du lieber Brandewein
Vor Chiragra und Zipperlein
Als ein Arcanum taugen."

(I, 14): „Komm her und stärke Haupt und Magen
Mein Trost geliebter Brandtewein.
Du kanst gleich allen Schmertz verjagen,
Wo einer mag zu finden seyn.
Dich ehr' ich biss in Todt nachdem will ich benennen,
Dass man soll Brandtewein aus meiner Asche brennen."

Auch Carispinus stammt, wie seine Lieder zeigen, aus Hamburg, schlägt aber nicht jenen ordinären Ton an, den wir vielfach von den lustigen Personen der Hamburger wie Bayreuther Oper hören. Auch realistische Szenen, wie sie die Hamburger Oper seit Feind, Hunold, Holter u. a. auf die Bühne gebracht hatte, finden wir im „Diomedes". In der 13. Szene des zweiten Akts werden „zwey Sklaven und ein Löwe nach gegebenen Zeichen auf den Platz gebracht, welche erstere nach kurzer Gegenwehr zerrissen werden." Zahlreiche Verwandlungen der Szene (I, 8 — II, 6 — III, 9), die bald nach Corsika, bald nach Trapezunt führen, gaben Anlass zu bunten Bühnenbildern. Den Höhepunkt dürften die Szeneriekünste der Oper wohl in der letzten Szene des dritten Akts erreicht haben, in der im Tempel Jupiters die Vermählung und Krönung des Diomedes und Pulcherias unter grossem Pompe vollzogen wird. Hier greift auch ein „Chor der Pfaffen" ein:

„Lass grosser Jupiter uns dir gefallen,
Und nimm diss Opffer gnädig an,
Ergötze stets mit Lust und Freude

Die jetzt nach Wunsch vermählten Beyde.
Gib ihnen so viel Glück, damit in allen
Was man nur wünscht, nichts fehlen kan."

Mit der Venezianer Diomedes-Oper T. Albinonis[1]) hat das Bayreuther Stück nichts zu tun. Wie bereits oben dargetan, rührte die Musik desselben von Stoelzel her. Da die Partitur auch dieser Bayreuther Oper verloren gegangen ist, lässt sich über die Musik derselben kein Urteil fällen, höchstens von den erhaltenen Kantaten ein Schluss auf die Opernkomposition Stoelzels überhaupt ziehen. Der Text lässt uns ersehen, welche Aufgaben dem Komponisten zufielen, wie er neben Gesängen, in denen Glück, Freude, Liebessehnsucht, Trauer und Schmerz zum Ausdruck kommen, solchen heiteren Charakters und Hamburger Stilisierung auch Wut- und Rachearien in Musik zu setzen hatte.

In diese Zeit fällt auch die Aufführung des Stückes:

28. „Die beglückte Schäfferin Bellinde".[2]) Marpurg[3]) verlegt sie ins Jahr 1717, der Bayreuther Sammelband schaltet sie unter die im Jahre 1718 gespielten Stücke ein. Die Aufführung fand zu Ehren des Namensfestes des Markgrafen auf dem „Teatro zu Himmelscron" statt. Wie bei der Aufführung der „unglücklichen Regierung der durchl. Antonia" (1715) und der „durchl. Olympia" (1716), so übernahm auch hier die Hofgesellschaft die Darstellung der einzelnen Personen.[4]) Morpheus, Diana, Flora und Pallas führen den Prolog zu dieser Schäferoper aus, in welcher der Schäfer Celion und die Schäferin

1) T. Wiel, a. a. O., S. 2. Ein Textbuch dieses Stückes auch in der Bibl. d. Liceo mus. in Bologna.

2) S. B. B.

3) A. a. O., Bd. V, S. 326.

4) Die Besetzung der „Action" war folgende:

Philemon, . . . Herr Obrist Wachtmeister von Künsperg.
Bellinde, . . . Ihro Fürstl. Durchl. unsere gn. Fürstin und Frau.
Amaranthe, . . . „ Fürstl. Durchl. Prinzessin von Weissenfels.
Celion, . . . Herr Cammer-Junker und Obrist Wacht-Meister von der Grenadier Garde von Korff.
Licidas, . . . „ Hofrath u. Cammer-Junker von Berghofen.
Coriana, . . . Ihro Gräfl. Excellenz Gräfin von Hohenzollern.
Crispoleto, . . . Herr Cammer-Junker u. Ober-Amtmann von Wengiersky.
Moriane, . . . „ Hof-Junker u. Lieutenant von Prittwitz.

Bellinde sowie der Schäfer Licidas und die Schäferin Amaranthe vereinigt werden. An den Schluss des ersten, zweiten, dritten und vierten Akts stellte der Librettist eine „Inter-Scena", in welcher der „lustige Schäffers-Knecht Crispoleto" sowie die „alte Hexe Moriane" ihre tollen Spässe treiben, während der fünfte Akt mit einem allgemeinen Jubelgesang und einem „Grand-Ballet" abschliesst. In der „Inter-Scena" des ersten Akts kommt es auch zu einem lustigen Chor der Höllengeister:

„Freuet euch ihr Höllen-Geister,
Ihr bekommt bald einen Braten,
Freu dich Pluto unser Meister,
Denn dir ist dein Wunsch gerathen,
Moriana Hexerei,
Machet unsere Freuden neu."

Das Textbuch lässt die Vermutung aufkommen, dass auch in diesem Stücke ähnlich wie in der „Durchl. Antonia" und „Durchl. Olympia" der Dialog gesprochen, die in Verse gebrachten, vollständig abgedruckten Arien aber gesungen wurden.

Von den Aufführungen des Jahres 1719 kennen wir nur die zum Geburtstage der Markgräfin gegebene Oper:

29. „Mahomet oder: Die besiegte Liebe".[1]) Im Prolog erscheinen Diana, Merkur, sowie die allegorischen Figuren: Ehre, Vergnügen, Überfluss, Tugend, Neid und Klugheit. Die Oper führt uns vor die Stadt Konstantinopel, die vom Sultan Mahomet belagert wird. Bei der Erstürmung der Stadt fallen die griechische Prinzessin Irene und deren Geliebter Prinz Balduin von Epirus, die sich als Sklaven verkleidet hatten, in die Hände der Sieger. Mahomet verliebt sich in die schöne Sklavin und bemüht sich um deren Gunst. Während der Sultan mit seiner als Irene verkleideten Gemahlin Serine eine Liebesnacht feiert, am Morgen aber den Betrug entdeckt, machen Irene und Balduin einen Fluchtversuch. Auf dem Meere jedoch von Seeräubern ergriffen, werden sie wieder vor Mahomet gebracht, der bei Irene seine Werbungen erneuert, Balduin aber zu töten befiehlt. Nun bricht unter dem Volke, das keinen „Weichling" zum Kaiser

1) S. B. B.

haben will, ein Aufstand aus. Da ermannt sich der Sultan; er küsst Irene und schlägt ihr hierauf den Kopf ab. Balduin, der den Mord der Geliebten rächen will, wird von einem „Bassen“ „darniedergestossen“. Das Volk, über diese Vorgänge befriedigt, bricht in Jubel aus:

„Frolocke neu-belebtes Reich!
Dein Kayser hat gesiegt;
Und ist der Sonne wieder gleich
Die uns nach Sturm und Quaal vergnügt.“

Mahomet aber zieht auf neue Eroberungszüge aus:

„Es stehet mein Verlangen
Nunmehro gantz allein dahin
Wie ich mein Reich erweitern mag.“

Mit diesem „Mahomet“ gelangte in Bayreuth eine Türkenoper nach dem Muster des Hamburger „Cara Mustapha“ und „Bajazeth und Tamerlan“ zur Aufführung. Dass das Stück mit dem 1696 in Hamburg gegebenen „Mahomed II.“ Keisers[1]) inhaltlich zwar nicht übereinstimmt, doch von demselben Geiste erfüllt ist, lässt das Textbuch ersehen. An dem Texte fällt gegenüber den bisherigen Bayreuther Librettis vor allem auf, dass das Stück ähnlich wie Keisers „Mahomed“ nicht mit der Vereinigung, sondern mit dem Tode der beiden Liebenden abschliesst. Dieser tragische Abschluss des Stücks wirkt um so stärker, da nicht der Titelheld, sondern das Liebespaar im Mittelpunkte des Interesses steht. Die Ausführung der Szenen vollzieht sich ganz nach dem Muster der Hamburger Oper. Da geschehen Wunder, fallen Flammen vom Himmel (I, 1), brechen auf dem Meere Stürme und Gewitter los, durch die Schiffe vernichtet werden (III, 4), erscheinen Seeräuber, welche die Schiffe plündern (III, 5), allegorische Personen (am Schlusse des zweiten Akts), Liebesgöttinnen und Grazien, welche die Liebesnacht des Sultans feiern. Die Verkleidung spielt ebenso eine Rolle wie die realistische Darstellung von Enthauptungen. Ibrahim, der Grossvezier des Reiches, haut dem Konstantin, der sich vorher auf der Bühne entleibt hatte,

1) Marpurg, a. a. O., Bd. IV, S. 420. Textbuch: Stadtbibl. Hamburg.

den Kopf ab und trägt diesen als Siegestrophäe fort (I, 4 und 5). Die Türken metzeln die Griechen bei der Eroberung der Stadt „unter erbärmlichen Geschrey“ nieder (I, 7). Mahomet greift sofort zum Dolche, um seine Rache zu kühlen, und schlägt auf der Bühne der Geliebten den Kopf ab (III, 16). Die lustige Person des Stückes vertritt Syphax, der „Ober-Aufseher der Verschnittenen“, der in seinen derben Liedern nach Hamburger Art bald auf seinen Beruf und seine Körperbeschaffenheit hinweist, bald mit einem „Nacht-Topff“ hantiert. Nicht ohne Humor ist dagegen die 7. Szene des ersten Akts gegeben, in der Syphax und seine Spiessgesellen einen Juden ausrauben:

Syph.: Nun Mauschel! sag wo ist dein Geld?
Sonst kriegst du Püffe genug zu fressen.
(Er hält ihn beym Bart.)
Isaschar: Auwey! erbarmet euch!
Syph.: Gleich, gleich!
Du Spitzbub! weist du nicht
Dass man im Krieg nichts von Erbarmen hält?
Ihr Brüder helft!
(Sie nageln ihm den Bart in die Wand, und reiben ihme die Fuss-Solen mit einer Bürste; wovon der Jud entsetzlich lacht.)
Reibt tapffer drauf!
Isaschar: Ihr Herren höret auf!
Sonst muss ich mich zu todte lachen.
Syph.: Wir wollen es noch besser machen.
(Sie schmeissen ihn mit der Fläche ihrer Säbel auf den Podex.)
Isaschar: Ach kommt ich will euch alles geben,
Last mich nur leben.
Syph.: Troll dich, sonst wird man dir noch ein paar Schuhe messen.

Auch im „Mahomet“ lassen sich Chöre nachweisen. Die „türckischen Pfaffen“ flehen während der Eroberung der Stadt zum Propheten (I, 3):

„Mund des Himmels! Freund der Frommen!
Höre grosser Mahomet!
Bitte dort vor deine Söhne
Dass der Sieg die Waffen kröne,
Und auf unsrer Seite steht.“

Beim Einzug der Türken in die eroberte Stadt erklingt ein Triumphchor (I, 10), in der Serailszene (II, 8) ein Nachtchor der

Haremsdamen des Sultans. Auch an der Schlußszene nimmt der Chor Anteil.

Im Jahre 1720 erschien als Karnevalsoper:

30. „Das durch Gewalt bekriegte, besiegte und wieder triumphirende Cronenrecht".[1]) In diesem Stücke wird die Königin Aurora von Arsatien von ihrer Schwester Emendina und ihrem Stiefsohn Arribert aus dem Reiche vertrieben. Emendina reisst die Herrschaft des Reiches an sich, nimmt auf einem Feldzuge ihre Schwester gefangen und lässt sie in Ketten legen. Die Gegner Emendinas gewinnen jedoch Anhang, befreien die Königin und setzen sie in ihre alten Rechte ein. Aurora verzeiht ihrer Schwester und Arribert und belohnt ihre Getreuen. Venezianer und Hamburger Einfluss verleugnen sich auch in dieser Oper nicht. Aurora verkleidet sich, um auf der Flucht von ihren Feinden nicht erkannt zu werden. Arriberts Diener Pomposus singt fröhliche Lieder:

(I, 3): „Bey Hofe ist die gröste Kunst
Nicht stoltz und auch verschwiegen seyn,
Beim Praler heists: der Kerl macht Wind,
Den Klätscher hält man vor ein Kind
Das sich bezecht mit Brandtewein."

(III, 8): „Mein liebes Geld ich werde dich
Mit aller Lust versauffen.
Und wenn ich was erübern kan
Will ich mir eine Badewann
Vor meine künfftgen Kinder kauffen."

oder bringt mit einem „Chor Zwergen, Geigen und Pfeifen Leyer und Bock habend" dem Hochzeitspaar eine Serenade (III, 12). In der 20. Szene des ersten Akts „macht er mit einer Compagnie Affen allerhand lustige Exercitia". Effektvolle Bühnenbilder bot die 5. Szene des dritten Akts, in der die feindlichen Truppen zusammenstossen, sowie die Schlußszene, die zu feierlichen Zeremonien im „Phöbus-Tempel" Anlass gab. Der Chor tritt nur einmal, beim Siegeszug Auroras (III, 7), in Aktion.

Dem „Cronenrecht" folgte zum Namensfeste des Markgrafen:

1) S. B. B.

31. „Die triumphirende Tugend“,[1]) die am 20. Mai „zu St. Georgen am See“ in Szene ging. Der Librettist dieses Stückes führt uns nach Frankreich. Der Marschall Biron sucht sich selbst die Krone des Landes aufzusetzen. Den Herzog Silvio von Longueville verleumdet er beim König wie bei der Valesischen Prinzessin Celinde. So verliert Silvio die Gunst des Königs und die Liebe seiner Braut. In der Einsamkeit sucht er als Schäfer Ruhe und Zufriedenheit wieder zu finden. Als Biron sich von Celinde abwendet und deren Schwester Caliste sein Herz schenkt, erfasst jene Reue und Sehnsucht nach Silvio. Auf einer Jagd trifft Celinde wieder mit Silvio zusammen, dessen Verzeihung sie auch erhält. Birons verräterische Beziehungen zu Spanien gelangen inzwischen auf Betreiben des Sekretärs Lafin zur Kenntnis des Königs. Biron wird zum Tode verurteilt und hingerichtet. Silvio und Celinde feiern ihre Vereinigung, Caliste erhört das Liebesflehen Lafins. Auch dieses Stück zeigt seine Abhängigkeit von der Venezianer und Hamburger Oper. Silvio verkleidet sich als Schäfer. Lustige, volkstümliche Lieder sind hier ebenso dem Diener Silvios, Crispin, wie dem Kammermädchen Angelique und der Schäfersfrau Cirille zugeteilt und häufig auf einen derben, frivolen Ton gestimmt. Namentlich die Dialoge zwischen Crispin und Cirille lassen ersehen, was sich in dieser Beziehung der Bayreuther Hof bieten liess. Möglichst realistisch scheint, wie aus den szenischen Bemerkungen hervorgeht, die Hinrichtung Birons auf der Bühne vollzogen worden zu sein. Da heisst es: „Man leget ihm das Haupt mit Gewalt auf einen Stock“, und hierauf: „Das Haupt wird ihm abgeschlagen“. Auch in dieser Oper sind italienische Arien in den deutschen Text eingeschoben, gegenüber dem „Hercules“ freilich in nur beschränkter Zahl (I, 7, 8, II, 2).

Zu den Geburtstagsfeierlichkeiten des Markgrafen wurden eine Serenade und eine Oper gespielt:

32. „Serenata“[2]) war eine kurze Szene betitelt, in der die markgräfliche Familie von Bellona, Venus, Fama, Cupido,

1) S. B. B. und grossh. Bibl. Weimar (H, 1 : 156).
2) S. B. B.

Neptunus, dem Verhängnis und der Zeit gefeiert wurde. Ebenfalls eine allegorische Szene, in der die Liebe und die vier Weltteile erschienen, geht der Oper:

33. „Alamiro und Orcane oder die Liebe unter den Feinden“[1]) voraus. Das Stück war eine Bearbeitung der oben genannten Oper „L'amor tra nemici“ (1715) und hatte ähnlich wie „die grossmüthige Königin von Sarmatien Amage“ bei ihrer Wiederaufnahme eine Wandlung zum Hamburger Opernstil erfahren. Einzelne Szenen wurden erweitert, andere durch neue ersetzt. Die Prinzessin Celinda erhielt hier den Namen Silvia; der Diener Zülp und das Kammermädchen Lelie tauchen als lustige Personen des Stückes auf und mochten mit ihren derben Spässen damals wohl die Lacher auf ihrer Seite gehabt haben. Auch die Lieder und Arien der übrigen Personen wurden nach Hamburger Art stilisiert. Nun wird auch in der 7. Szene des dritten Akts auf der Bühne ein Sklave von „einigen Löwen“ zerrissen, und in der 19. Szene desselben Akts Orcane schon das „Haupt auf dem Stock“ gelegt, um „abgeschlagen“ zu werden, als Alamiro zu seiner Rettung herbeieilt.

Von den Bayreuther Opernaufführungen des Jahres 1721 kennen wir die beiden Stücke:

34. „Der mit Liebe und Tapferkeit siegende Demophon oder: Der im grössten Unglück glückliche Pallantes“,[2])

35. „Telemach als das vollkommene Muster eines tugendhafften Helden“.[3]) Ein Prolog der vier Jahreszeiten eröffnet die erste Oper, die wie die Oper „Talestris“ (1717) ein Amazonenstück war und von der Beliebtheit solcher Stücke in der damaligen Zeit Zeugnis ablegt. Wie Talestris, so gerät die Amazonenkönigin Orythia in die Gefangenschaft ihrer Feinde, verliebt sich in einen Prinzen (Delmiro), der in der Verkleidung ihre Vertraute gewesen (Alinda), verzichtet auf ihre Herrschaft und vermählt sich mit dem Geliebten. Demophon, der schliesslich als der Kronprinz von Athen erkannt wird, erhält

1) S. B. B.
2) S. B. B.
3) S. B. B.

die Hand der Prinzessin Nerene, der Tochter des Königs Pallantes von Argadien, dessen Land er wiederholt aus schwerer Gefahr befreit hatte. Neben diesen Personen begegnen wir noch dem „berühmten Philosophen Euristeus", der sich zuerst als Gegner der Liebe erklärt, schliesslich ihr jedoch zum Opfer fällt, dann dem Diener Golo, dessen Lieder vorübergehend einen frivolen Ton anschlagen. Dass auch die Arien der übrigen Personen nach der Art der Hamburger gearbeitet sind, zeigt z. B. der folgende Gesang des Pallantes (II, 11):

„Der Feinde Leichen sind die Stützen
Worauf der Thron der Fürsten ruht.
Des Scepters Schmuck und Helffenbein
Muss der erschlagnen Scheidel seyn
Der Purpur ihrer Feinde Blut
Womit sie ihr Gewand bespritzen."

Besondere szenische Darbietungen mochte wohl der Gewittersturm zu Beginn des zweiten Aktes sowie der Kampf Demophons mit einem Drachen geboten haben (II, 13). Der Chor greift erst in der Schlußszene mit kurzen Zwischenrufen ein.

Ging diese Oper in St. Georgen in Szene, so erlebte der „Telemach" in Bayreuth seine Aufführung. Bereits früher hatte ein anderer deutscher Fürstenhof eine Telemachoper herausgebracht. Im Juli 1687 war aus Anlass der Hochzeit Peter II. von Portugal mit der pfälzischen Prinzessin Maria Sophia Elisabeth „das Kleinod Ceraunia von Ulissipone jetzo genannt Lisbona" in Heidelberg zur Darstellung gelangt,[1]) in dem auch Telemachs Liebesabenteuer eine Rolle spielten. Als Verfasser dieser echt venezianischen Oper nennt der Text Niccolo Minati. Der Librettist des Bayreuther Telemach verknüpfte nun die Liebesabenteuer, die Telemachs Beziehungen zu fremden Prinzessinnen zeigen, einerseits mit der Calypso-, andrerseits mit der Herkulessage und schob ausserdem noch allegorische Szenen sowie ein „Intermezzo" ein, das die lustigen Personen auf den Plan rief. Da die Verknüpfung der einzelnen Handlungen eine äusserst lose war, so

1) F. Walter, „Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe", 1898, S. 49. Ein Textbuch dieses Stückes befindet sich auch auf der herz. Bibl. in Gotha.

entstand eines der merkwürdigsten Stücke, die auf die Bayreuther Bühne kamen. Wir sehen, wie Telemach durch einen unheilvollen Sturm auf die Insel der Calypso verschlagen wird, der Göttin und Eucharis' Liebe erlangt, schliesslich aber von Mentor zur Flucht genötigt wird. Auf kurzer Rast vor „Salento" sieht er im Traume das Ende des Herkules. Er gelangt an den Hof des Königs Idomeneus, Calypso folgt ihm in der Gestalt eines griechischen Soldaten. In Salento entbrennt er in Liebe zur Prinzessin Antiope, nimmt aber auf den Rat Mentors von ihr Abschied, um die feindlichen Einfälle abzuwehren und dann den Vater zu suchen. Vor Argos führt er die Truppen zum Siege und erobert die Stadt. In der Unterwelt erfährt er, dass der Vater noch unter den Lebenden weilt. Auf „einer Landstrasse nicht weit von Argos" trifft er hierauf mit Ulysses zusammen, erkennt ihn jedoch nicht mehr. In Salento wird nun die Verbindung des Helden, der das Vaterland vom Feinde befreit, mit Antiope gefeiert. Mentor gibt sich im Tempel als die Göttin Minerva zu erkennen, und rühmt hierauf in einem „Epilog" die Heldentaten des Markgrafen.

Wie schon aus dieser kurzen Darlegung des Inhalts ersichtlich ist, baute der Librettist die Oper auf venezianischer Grundlage auf, folgte aber bei der Ausführung der damaligen, im besonderen der Hamburger Opernproduktion.[1]) Wir sehen auf der Bühne den Schiffbruch Telemachs (I, 2), den Brand des zur Rettung Telemachs herbeigeeilten Schiffes (I, 12), Szenen, in denen Herkules wahnsinnig wird und sich „auf einen Scheiterhaufen leget, welchen Philoctetes anzündet, worauf derselbe nach und nach in Flammen geräth" (II, 7). Am Schluss des ersten Aktes findet ein Götterrat statt, in dem über das Schicksal Telemachs beraten wird. Als Telemach auf der Rast vor Salento einschläft, erscheint Morpheus, „von allerhand Masquen und Phantasien begleitet", und streut „Mohn-Saamen" auf den schlafenden Jüngling (II, 5). In der Unterwelt kommt Telemach

1) Mit den Hamburger Telemachstücken hat die Bayreuther Oper inhaltlich nichts zu tun, auch nicht mit Schürmanns „Telemach und Calypso" (Hamburg 1721). Einige Arien der zuletztgenannten Oper im Sammelband 21206 der k. Bibl. Berlin.

mit Charon und Pluto zusammen, in den „Elisischen Feldern“ mit seinem „Ahnherrn“ Aretaeus (III, 11, 12). In der 16. Szene des dritten Aktes erscheinen „einige Zephyren, welche den Telemach in einer Machine von Wolken von der Erde nehmen“ und nach Salento führen. Wie der Librettist mit den Erscheinungen von Göttern und allegorischen Figuren der Hamburger Oper folgt, so schliesst er sich ihr auch hinsichtlich der Charakteristik der Personen, der Fassung der Lieder und Arien, der realistischen Darstellung von Opferszenen an. Da hören wir Arien, wie z. B. folgende Telemachs, (I, 8):

„Es stürme Neid und Zeit auf meine Flammen,
Sucht gleich die gantze Welt sie zu verdammen,
So bleib ich meinem Schatz dennoch getreu.
Solt ich mich meiner Lust von selbst begeben?
Viel eher will ich nicht als ohne Liebe leben:
Sie wird in meiner Brust mit jedem Tage neu.“

aber auch solche, aus denen wirkliche Poesie spricht:

Datames (II. 3): „Die Saiten sind gesprungen
Die sonst so schön geklungen,
Nun muss die süsse Pein,
Mir ein Lamento seyn . . . .“

Die Szenen, in denen Strephon, das Kammermädchen Phillis und die Kupplerin Glauca zum Worte kommen, können in ihrem Tone nur mit den rohesten Intermezzis der Hamburger Oper rivalisieren. Was sich der Librettist im 2., 3. und 4. Intermezzo leistete, das findet sich selbst in den berüchtigsten Hamburger Opern nur selten. Es ist unmöglich, auch nur die kürzeste Probe von solchen Szenen zu bieten. Der Chor greift beim siegreichen Einzug Telemachs in die eroberte Stadt sowie in der Unterweltszene ein. Hier erklingt ein bemerkenswerter „Chorus derer Laster“:

„Heulen, Grausen, Angst und ewges Zagen,
Sind die Früchte so die Sünden tragen.
Aber wir erkennen es zu spat.
In den Adern kocht ein heisser Schwefel,
Diese Nacht entdecket jeden Frevel,
Den der Tag vorhin verborgen hat.“

In der Tempelszene wird „ein Ochse zum Opfer geschlachtet“

und hierauf das „Eingeweide des Opfers visitieret"; der Chor singt währenddessen eine „Arie".

Einer weiteren Telemachoper begegnen wir unter Markgraf Georg Wilhelm im Karneval des Jahres 1722 in Christian Erlang unter dem Titel:

36. „Telemach und Antiope".[1]) Im Gegensatz zu dem im Jahre 1721 gespielten Telemach, in dem vier Handlungen nebeneinander herlaufen, ist in diesem Stücke, vielleicht mit Rücksicht auf die beschränkten Dekorationsverhältnisse in Erlangen, die zweite Handlung herausgeschält. Ob der Verfasser dieser Oper mit dem des 1721 gespielten Stückes identisch ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Will man aber den Verfasser der zweiten Telemachoper nicht als Plagiator oder als bestellten Bearbeiter ansehen, so dürfte schon infolge der Tatsache, dass verschiedene Szenen wörtlich miteinander übereinstimmen[2]), ein gemeinschaftlicher Autor für beide Libretti anzusetzen sein. Die lustigen Personen des Stückes tragen hier andere Namen. Strephon heisst hier Moschus, Phillis Tulpa. Das episodische Auftreten des Ulysses wurde hier glücklicherweise beseitigt. Die Oper ist klarer und einfacher geworden, hat den überflüssigen Ballast verloren. Dagegen sind die Intermezzoszenen geblieben. Der Ton, von dem sie erfüllt sind, wurde noch um etliche Grade roher. Es ist bezeichnend für den Bayreuther Opernstil der damaligen Zeit, dass diese Intermezzoszenen ohne Kürzung in die Bearbeitung aufgenommen wurden.

---

1) Textbuch in der grossh. Bibl. Weimar (H, 1 : 158).

2) Im Folgenden die beiden Stücken gemeinschaftlichen Szenen:

Telemach 1721		Telemach 1722	
II, 4	=	I, 1	(jedoch gekürzt und neue Arien).
III, 7	=	II, 3	(jedoch Dialog verlängert und neue Arien).
III, 11	=	II, 9	
III, 12	=	III, 1	(die Arie des Aretaeus ist ausgelassen, ein Chor der Tugenden eingeführt).
II, 15 (Arien)	=	III, 11	
III, 8 / III, 9 (Arien)	=	III, 15	
III, 19	=	III, 14	(jedoch nur in den ersten Strophen).

Auf dem Theater zu St. Georgen wurde im April des Jahres 1722 der Namenstag des Markgrafen mit einem „Singspiel und Ballet“ gefeiert:

37. „Floren Frühlingsfest“.[1]) Das Stück, das in Form, Inhalt und Anlage den Bayreuther Serenaten ähnelt, dürfte im engen Anschluss an das „Ballet und Singspiel“ gleichen Titels[2]) entstanden sein, das im Mai 1696 zu Ehren der verwitweten Kurfürstin von Sachsen am Berliner Hofe in Szene ging. Eine Oper, die sich von den Bayreuther Stücken der letzten Jahre gar wesentlich unterschied, brachte die Geburtstagsfeier des Markgrafen im selben Jahre:

38. „Theophane oder: die betrogene, doch zuletzt vergnügte Liebe“.[3]) Der Prolog führt die Nacht, Fama, Thassilo und Wittekind auf die Bühne. Die Oper behandelt den Zug des deutschen Kaisers Otto nach Italien, um sich dort mit der griechischen Prinzessin Theophane zu vermählen. Durch Berengars Sohn Adelbert wird die Prinzessin entführt, durch ihren Bruder Basilius jedoch wieder dem Kaiser zurückgebracht, Ottos „Muhme“ Matilda, deren Verhalten zu dem Kaiser Theophanes Eifersucht erregt hatte, mit Adelbert vereinigt. Ein Vergleich des Textbuches mit jenem der in Dresden am 13. September 1719 gespielten Oper gleichen Titels[4]) ergibt, dass der Bayreuther Text eine schlechte Übertragung des italienisch geschriebenen Dresdener Buches ins Deutsche bietet, dass die einzelnen Szenen miteinander übereinstimmen, und nur gelegentlich bei den Ballettstellen der Aktschlüsse einige unwesentliche Unterschiede sich nachweisen lassen. Der Originaltext war für Dresden von Pallavicino geschrieben und von Antonio Lotti in Musik gesetzt worden.[5]) Wie in ähnlichen Fällen, denen wir in Bayreuth bereits früher begegnet sind, so dürfen wir wohl auch bei dieser Oper annehmen, dass mit dem

1) S. B. B.

2) Thouret, a. a. O., S. 204.

3) S. B. B. und grossh. Bibl. Weimar (H, 1 : 157).

4) Fürstenau, a. a. O., Bd. 2, S. 142f.; Textbuch auf der k. Bibl. Dresden.

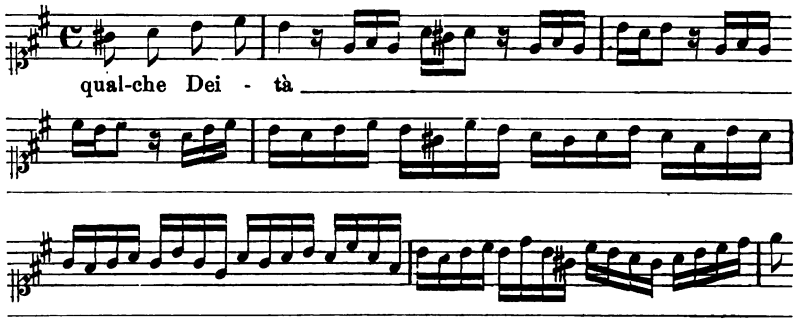
5) Partitur (im Manuskr.) auf der k. Bibl. Dresden.

Texte die Musik Lottis nach Bayreuth gelangte. Stefano Pallavicini war 1688 „umb dessen guten Geschicklichkeit und seines Vaters geleisteten unterthanigster Auffwartung willen“ zum „Poeten in der Italiänischen Sprache“ ernannt worden.[1]) Nach dem Tode des Kurfürsten Johann Georg IV. ging er an den Hof des pfälzischen Kurfürsten, kehrte aber 1718 wieder nach Dresden zurück[2]), wo nun im nächsten Jahre seine „Theophane“ in Szene ging. Auch in ihr zeigt sich sein Streben, dem Regisseur zur Stellung glanzvoller Bilder Gelegenheit zu geben. Die letzten Szenen des zweiten Aktes spielen in einem „grossen Garten, welchen man bey finsterer Nacht den Tiber-Fluss durchströhmen siehet“. Da „erhellet sich plötzlich der gantze Garten, und man siehet aus dem Flusse sich eine Machine erheben, welche den prächtigen Sitz der Tieber praesentiret, in welchen sich die Gottheit in Begleitung einiger Najaden und Tritons befindet.“ Der Einzug Ottos wie auch Adelberts in die Stadt vollzieht sich unter einem starken Aufgebot von Kriegern. Mit Bernardoni und Stampiglia gehört Pallavicini zu jenen Librettisten, die sich dem Einfluss der Venezianer nicht völlig zu entziehen vermochten, den dramatischen Unmöglichkeiten und Entgleisungen, wie sie zahlreiche Venezianer Libretti boten, aber aus dem Wege zu gehen und eine einfachere Handlung zu entwickeln suchten. Dies geht auch aus der „Theophane“ hervor, in der sich zudem Versuche zu schärferer Charakterzeichnung bemerkbar machen. Die Gestalt der Gismunda ist nach dieser Hinsicht besonders lehrreich. Die stolze, unbeugsame Witwe Berengars, die, wenn es das Vaterland erfordert, nicht zurückschreckt, selbst auf ihren Sohn den Dolch zu zücken (III, 11), ist glücklich charakterisiert.

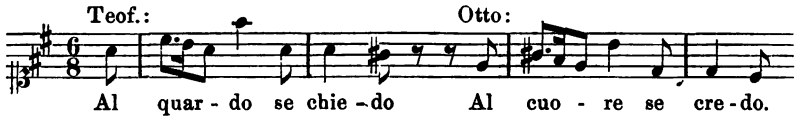
Lotti war im Jahre 1717 nach Dresden berufen worden und hatte für den dortigen Hof bis zum Jahre 1719 drei Opern geschrieben.[3]) Die Musik zu „Theophane“ zeigt den Stil der neapolitanischen Opernschule Scarlattischer Richtung. Eine drei-

1) Fürstenau, a. a. O., Bd. 1, S. 304.
2) M. Landau, a. a. O., S. 521/22.
3) Fürstenau, a. a. O., Bd. 2, S. 106 ff.

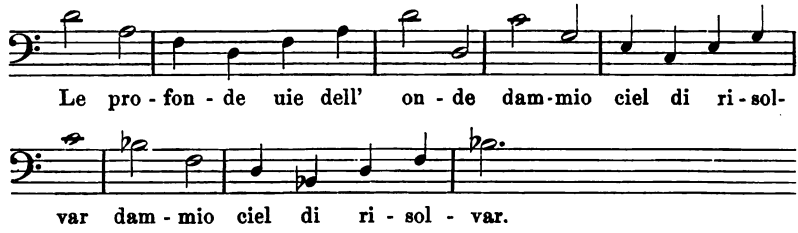
teilige „Sinfonia“ (Allegro $^{3}/_{4}$, Adagio, Allegro $^{12}/_{8}$) eröffnet die Oper. Die Arien sind teilweise Dacapo-Stücke mit reicher Koloratur (z. B. I. 12, Arie Ottos):



teilweise Stücke sizilianenartigen Charakters (z. B. II, 4, Duett Teofanes und Ottos):



Der leidenschaftliche Ausdruck kommt in der bewegten Arie Emirenos (II, 8):



vor allem aber in den Wutarien Gismondas (III, 2, g moll, $^{6}/_{8}$, „trema Tiranno ancor“, III, 11), die auch musikalisch scharf gezeichnet ist, zur Geltung. Wie Alessandro Scarlatti, so folgt auch Lotti der französischen Musik, wenn er in der 12. Szene des ersten Aktes beim festlichen Einzug Adelberts zum Orchester noch ein zweites auf der Bühne (2 Trombe, 2 Ob. 2 Fag. Timp.) spielen lässt. Auch konzertierende Instrumente (Flöten, Oboen, Hörner) führt Lotti in die Arien ein. In der Arie Adelberts

(II, 2, „Lascia, lascia, nel suo uiso") stossen wir auf eine konzertierende Mandoline. Im Klagegesang Theofanes (III, 8) schlägt der Komponist jenen pathetischen Ton an, durch den er uns in seinen Kirchenkompositionen aufs tiefste erschüttert.

Erschien in dieser Oper einmal ein deutscher Kaiser auf der Bühne, so macht uns die zum Geburtstag des Markgrafen gespielte Oper:

39. „Masinissa"[1]) wieder mit den Schicksalen fremder Herrscher vertraut. Der numidische König Masinissa bekriegt den König Syphax von Massilien. Syphax gerät in Gefangenschaft, seine Gemahlin Sophonisbe wird von Masinissa zur Gattin begehrt. Die Hochzeit wird gefeiert. Da erscheint der römische Feldherr Scipio Africanus und fordert Masinissa auf, sich von Sophonisbe zu trennen, da er sonst die Bundesgenossenschaft der Römer verliere. Masinissa geht darauf ein und sendet der Königin den Giftbecher. Sophonisbe stirbt. Als ihr Sohn Vermina ebenfalls den Becher zum Munde führen will, schlägt ihm Lentulus denselben aus der Hand. Masinissa, der über seine Tat Reue empfindet, kommt herzu und will Lentulus, der seinen Auftrag an Sophonisbe vollzogen, töten, da stürzt Scipio dazwischen und offenbart dem König, dass Lentulus seine verkleidete Schwester Tullia sei, welcher der König die Treue gebrochen habe. Masinissa erfleht von Tullia Gnade; Scipio vereinigt die beiden, begnadigt Syphax und nimmt Vermina in seine Dienste.

Dass die Pflege des Venezianisch-Hamburgischen Opernstils in Bayreuth durch die Aufführung der „Theophane" nur vorübergehend unterbrochen wurde, lässt der kaum vier Monate später gespielte „Masinissa" ersehen. Da werden auf der Bühne Gefangene dem Moloch geopfert (I, 5), kommt es zu realistischen Mordversuchen (II, 9), zu Todesszenen, welche die Wirkungen des Gifts in hellem Lichte zeigen (III, 8). Der Chor feiert in der Tempelszene des zweiten Akts die Neuvermählten. Das Dienerpaar Polydorus und Menalippe belustigt durch übermütige und frivole Scherze und Tändeleien. In der 14. Szene des

1) S. B. B.

letzten Aktes geben beide einer „Menge Pöbel-Volk“ sogar eine regelrechte Moritat zum besten, die folgendermassen beginnt:

„So höret dann zu dieser Frist
Ihr trauten jungen Leute!
Was die Lieb vor ein Spitzbub ist
Und werd davon gescheide!
Frau Sophonisben Lobesan
Gab heut der Tod ein Waschen
Weil sie dem Mann den Possen gethan
Und anderswo wollt naschen.“

Das sind wohl Erinnerungen aus den Jahrmarktsszenen der Hamburger Oper.

Zu den Festlichkeiten des Jahres 1723 gab es am Bayreuther Hofe zunächst vier kleinere Stücke, Kantaten und Serenaden üblichen Inhalts:

40. „Der Himmel auf Erden“,[1]) dessen Text der „hochfürstliche Pagen-Meister“ J. M. Seidel verfasst hatte. Die Stilisierung dieser „Cantata“ lässt die Vermutung aufkommen, dass Seidel auch andere, anonym erschienene Serenaden und Kantaten für den Hof geschrieben hat.

41. „Der Tugend Tempel“[2]) wurde zu Bayreuth, ein

42. „Musikalischer Freuden-Zuruff“[3]) zu Himmelscron zu Ehren der Anwesenheit der Königin Christiana Eberhardina von Polen aufgeführt.

43. „Der der Schönheit zuerkandte Preiss“[4]) war der Titel einer Serenade, die zum Geburtsfeste der Markgräfin gegeben wurde und der als Festoper:

44. „Alarich oder: die Straff-Ruthe des verfallenen Roms“[5]) folgte.

Wiederholt schon war Alarich zum Titelhelden einer Oper gewählt worden. In Dresden ging während des Karnevals 1686 eine dreiaktige Oper „Alarico“ in Szene,[6]) in Nürnberg im Jahre

1) S. B. B.
2) S. B. B.
3) S. B. B.
4) S. B. B.
5) S. B. B.
6) Fürstenau, a. a. O., Bd. 1, S. 288 ff.

1697 „Alarich, vermittelst eines hochdeutschen Singespieles in Pulcheriam verliebt".[1]) Eine Hamburger Oper „Alaricus", deren Musik Schiefferdecker geschrieben hatte, folgte im Jahre 1702.[2]) Eine italienische Alarichoper: „L'ingratitudine castigata, ossia l'Alarico" von Chiochetti weist Fétis[3]) für das Jahr 1719 in Ancona nach. 1723 erschien nun der Bayreuther „Alarich". Der Gotenkönig zieht gegen Rom, erobert die Stadt und vermählt sich mit Placidia, der Tochter des römischen Kaisers Honorius. Stilicon, der „römische Generalissimus", der nach der Kaiserkrone getrachtet hatte, und dessen Sohn Metellus, dem Placidia als Gattin zugedacht war, werden ermordet. Die von Alarich verlassene gotische Prinzessin Amalesuntha, die dem König, als Soldat verkleidet, in den Krieg gefolgt war, in der Hoffnung, seine Liebe wieder zu gewinnen, ergreift die Flucht. Anlage wie Ausarbeitung der Oper lassen ersehen, dass der Verfasser den Hamburger Librettisten sich anschloss, wenn er nicht selbst zu ihnen gehörte. Als lustige Personen des Stückes lernen wir den Diener Syrius und die Hexe Lucillia kennen. So lange Syrius allein oder im Gefolge seines Herrn auftritt, ist er ein zahmer, gutmütiger Geselle, der in seinen Liedern mit den Vergleichen freilich nicht immer wählerisch ist:

(II, 18): „Es geht die Laus
Viel eher aus dem Beltz heraus
Als etwas Liebes aus dem Hertzen.
Dann Amor tummelt seine Leute
Und hat an ihrem Schmertzen
Die allergröste Freude."

Sobald er aber mit Lucillia zusammenkommt, die ihm einen Heiratsantrag um den anderen macht, ohne ihre Worte abzuwägen, wird aus ihm der frivole Coupletsänger. Auch die allegorische Szene am Schlusse des ersten Aktes weist auf das

1) Th. Hampe, „Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg", 1900, S. 149.

2) Marpurg, a. a. O., Bd. V, S. 313. Textbuch in der Stadtbibl. Hamburg.

3) A. a. O., Bd. 2, S. 277. L. Nerici „Storia della musica in Lucca", 1879, S. 276 verlegt die Aufführung für dieses Jahr nach Venedig (teatro Fenice), während Wiel, a. a. O, eine solche nicht erwähnt.

Hamburger Vorbild. Alarich schläft in seinem Zelte. Im Traume erscheint ihm „eine unterirdische Toden-Grufft mit einem prächtigen Sterb-Gerüst, auf welchem Amalesuntha als eine Leiche lieget. Bey den Castro Doloris sitzen die Liebe und die Schönheit als Klageweiber gekleidet, und unter dem Gerüst lieget die Zeit.“ Ebenso geht nach Hamburger Muster die Enthauptung Stilicons und seines Sohnes auf der Bühne in realistischer Weise vor sich. Als Stilicon aus dem Gefängnis fliehen will, stösst ihn der kaiserliche „Hofbediente“ Mutianus mit dem Degen nieder (III, 12). Metellus wird, während er mit folgender Arie von der Geliebten Abschied nimmt,:

„Von zweyen allerliebsten Augen
In meinem Grab beweint zu seyn,
Versüsset mir die Todtes Pein.
Die Unschuld und ein gut Gewissen
Begleiten mich zu meiner Ruh,
Und sprechen mir im Sterben zu,
Dass viele diss Geleit im Todt entbehren müssen.“

„stranguliret“ (III, 13). Wie in den Opern „Mahomet“ und „Masinissa“, so fällt auch in diesem Stücke die plötzliche Schwenkung der Handlung im 3. Akte auf, die dadurch herbeigeführt wird, dass ein Teil der Hauptpersonen einen raschen Tod findet, damit der andere an das Ziel seiner Wünsche gelangt.

Als Komponisten der Oper dürfen wir wohl Telemann ansehen. In seiner Autobiographie[1]) gibt er als Titel einer nach Bayreuth gelieferten Oper den Namen „Stilico“ an, womit wohl die Oper „Alarich“ gemeint sein dürfte, in der Stilicon eine bedeutsame Rolle spielt. Diese Annahme gewinnt um so mehr an Wahrscheinlichkeit, wenn wir in Betracht ziehen, dass die Bayreuther Oper laut Textbuch für den 2. August geschrieben war, und hiermit jene Stelle aus dem oben mitgeteilten Briefe Telemanns vom 4. August in Verbindung bringen, an der es heisst: „... Und da jüngsthin durch Verfertigung einer Oper den Anfang darzu gemachet ...“ Dass die Oper dem Komponisten reichlich Gelegenheit bot, sein Können und seine Stärke

1) A. a. O., S. 368.

an den Tag zu legen, zeigt das Textbuch. Trennungs- und Abschiedsarien finden sich ebenso wie komische Szenen, die gerade einen Telemann anzuregen vermochten, während allerdings Chöre fehlten.

Als weitere für Bayreuth geschriebene Oper nennt Telemann[1]):

45. „Adelheid". Eine Oper solchen Titels ging nach Marpurg[2]) im Jahre 1724 in Bayreuth auch wirklich in Szene. Das Textbuch dieser Oper scheint leider verloren, während ein Druck der „lustigen Arien aus der Opera Adelheid, welche Anno 1727 auf dem Hamburgischen Schau-Platze zum erstenmale aufgeführet ward" uns erhalten geblieben ist.[3]) Es dürfte der Wahrscheinlichkeit nicht entbehren, dass Telemann die für Bayreuth komponierte Oper später in Hamburg zur Aufführung brachte und, durch den Erfolg veranlasst, die lustigen Arien derselben publizierte. Von diesen sei ein Stück in nebenstehender Beilage mitgeteilt.[4])

Dasselbe Jahr 1724 brachte „Fastnachts-Festins", deren gedruckte „Beschreibung"[5]) uns mit einem Vorläufer von Goethes „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" bekannt macht. In diese Aufführung, an der sich Markgraf und Markgräfin als Kürschner und Kürschnerin beteiligten, war eine „Musikalische Serenade" eingefügt, die von dem Hamburger Ratsmusiker Johan Kayser veranstaltet war.

Einer Schäferoper nach Art der „siegenden Treue" (1715) begegnen wir im gleichen Jahre am Geburtsfest der Markgräfin:

46. „Die kluge Verstellung".[6]) Der Satyr Sterops überfällt die Schäfereien. Bald entbrennt er in Liebe zu der

---

1) A. a. O., S. 368.

2) A. a. O., Bd. V, S. 416.

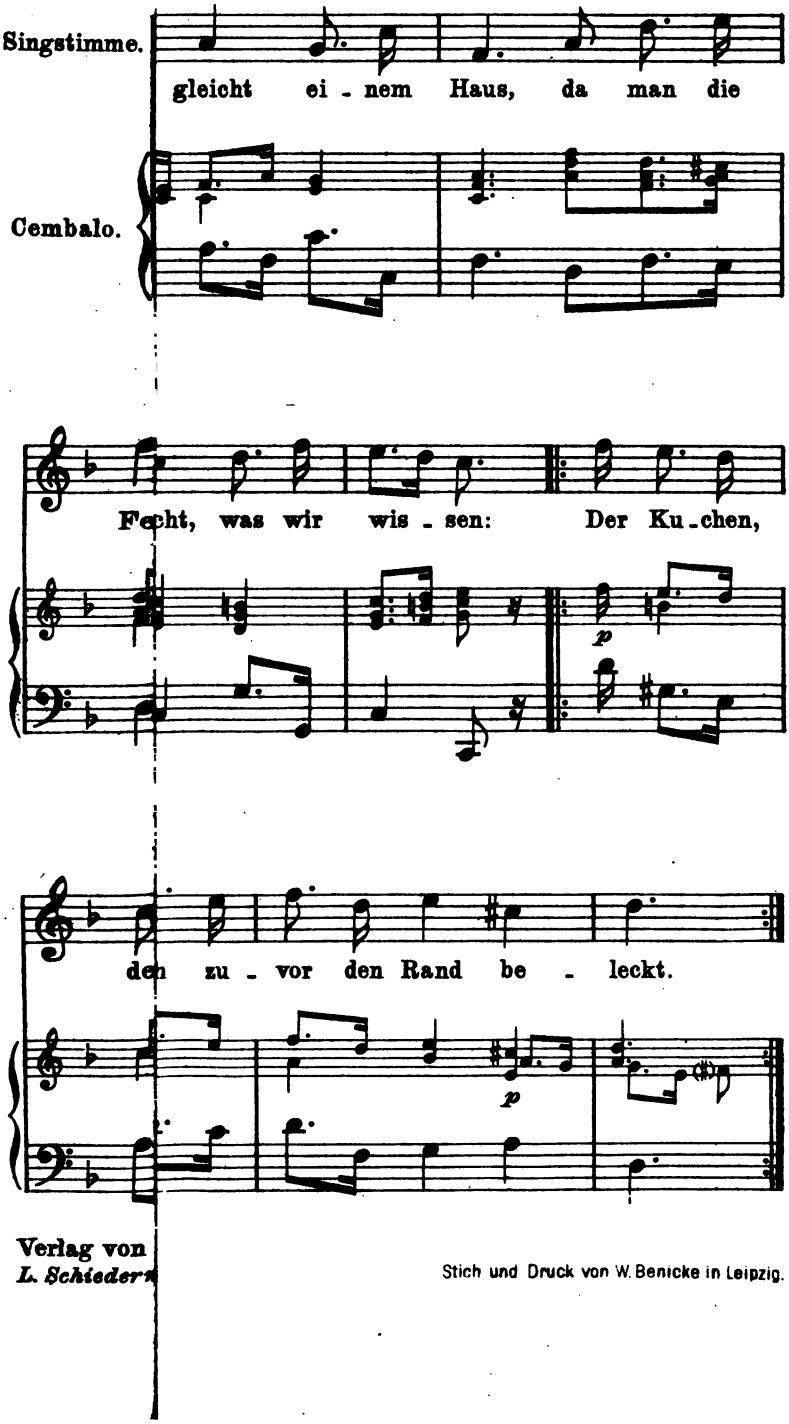
3) Ein Exemplar auf der k. Bibl. Berlin (Mus. pract. 11175).

4) In der Vorlage ist die Singstimme im Sopranschlüssel geschrieben, und fehlt natürlich der ausgearbeitete Continuo.

5) S. B. B.

6) Grossh. Bibl. Weimar (H, 1 : 159).

G. Ph. Telemann.



Verlag von
L. Schieder's

Stich und Druck von W. Benicke in Leipzig.

Schäferin Dorimene und dem in „Frauenzimmer Kleidern“ sich verborgen haltenden Amintas (II, 3):

„Mein Herz ist gross genug
Zwei Liebsten einzunehmen.
Ihr Schönen, teilt euch drein!
Es wird nichts neues sein,
Dass sich vier Augen hier zur Nachbarschaft bequemen.“

Die Schäfer suchen nun durch List sich der Herrschaft der Satyren zu entledigen. Sie veranstalten ein grosses „Bacchusfest“ (II, 8), bei dem sich die Satyren derartig betrinken, dass sie von den Schäfern überwältigt werden können. Erst als er schwört, das Land der Schäfer nicht mehr zu betreten, wird Sterops frei gelassen, der sich nun mit seinem „Eheweib“, der Zigeunerin Nigrina wieder versöhnt. Ein allgemeines Freudenfest der Schäfer beendet die Oper. Die lustige Person des Stückes vertritt der Diener Moph. Während des Bacchusfestes singt der Chor ein frisches Trinklied.

Über die Opernaufführungen der folgenden Jahre unterrichtet uns Gottsched,[1]) während die anderen Gewährsmänner versagen. So führt Gottsched für das Jahr 1725:

47. „Die allen Zwang fliehende Liebe“ an, für das Jahr 1726:

48. „Gunderich“, sowie:

49. „Dorinda“ und

50. „Etearchus“.

Am 18. Dezember 1726 verschied der Markgraf. Mit ihm erlosch die Bayreuther Hauptlinie. Markgraf Georg Friedrich Carl gelangte nun zur Regierung, mit ihm der älteste noch lebende Zweig der Bayreuther Nebenlinie.

Unter Georg Wilhelm hatte die Oper in Bayreuth eine intensive Pflege gefunden. Wohl durch die Opern des Weissenfelser Hofes, von dem die Markgräfin gekommen war, angeregt, wurden unter seiner Regierung nur Opern in deutscher Sprache gespielt. Es mag sein, dass ausnahmsweise die Oper eines Italieners in italienischer Sprache gesungen wurde. Die Karnevalszeit, Ge-

1) A. a. O., I, S. 302f.

burts- und Namensfeste, die Anwesenheit von Verwandten und fürstlichen Besuchen gab vorzugsweise die Veranlassung zu den Opernaufführungen. Mit benachbarten und befreundeten Höfen trat der Markgraf ebenso wie mit den führenden Geistern grosser Städte in Verbindung, um teils sein Künstlerpersonal zu verstärken und zu ergänzen, teils neue Stücke für seine musikdramatischen Darstellungen zu erhalten. Der Mehrzahl nach waren die Opern in drei Akte eingeteilt, nur vorübergehend zerfielen sie in fünf Akte, während die Serenaden durchweg einaktig aufgeführt wurden. Opern italienischer Musiker, in denen sich neapolitanische und französische Einflüsse bemerkbar machten, und die Librettisten von der Venezianer Oper abzurücken suchten, fanden Aufnahme in den Spielplan der Bayreuther Oper. Doch gehörten die Aufführungen solcher italienischer Stücke zu den Ausnahmen. In der Regel wurden der Hofgesellschaft Serenaden geboten, die nach dem in der damaligen Zeit üblichen Rezept von einheimischen Kräften geschrieben sein mochten, sowie besonders Opern, die dem Hamburger Opernstil jener Zeit folgten. Die Schäferopern standen hier zurück hinter jenen, die nach venezianischem Muster die Schicksale fremder Königs- und Fürstenfamilien vorführten. Unter der Einwirkung der Hamburger Oper zog in die Bayreuther mit dem Bombast der schlesischen Dichterschule auch das Streben nach realistischer Darstellung von Bühnenvorgängen. Allegorische Szenen wurden in die Akte eingeschoben, italienische Arien in den deutschen Text eingestellt. Vor allem aber trat die lustige Person ihre Herrschaft an mit ihren derben und zotigen Liedern, die der Gegenwart Rechnung trugen. Die Furbonius, Ormino, Ergasto, Bubo, Morffus, Niso und wie sie alle heissen, sind Abkömmlinge Sbioccos und seiner grossen Hamburger Familie. Ebenso stammen die Räuber und Mordgesellen aus Hamburg, wie auch die oben mitgeteilte Judenszene vom Hamburger Geist erfüllt ist. Wie in Hamburg spielten auch in Bayreuth Tiere, Bären, Drachen auf der Bühne mit, und kam es auf ihr zu Schiffsbränden, Eroberungen von Städten und ähnlichen szenischen Schaustücken. Der Bayreuther Hof schien an den Stücken Hamburger Stilisierung, deren Ernst durch das Auftreten der lustigen Personen

und die laxe Behandlung ethischer Grundsätze bei der Ausführung nicht selten gefährdet wurde, Gefallen zu finden. Es ist zu bedauern, dass er nach dem Vorgang Hamburgs nicht Anregungen zur Bearbeitung eines fränkischen Sujets gab.

Wie an anderen Höfen, wie in Hamburg, so zeigte sich auch in Bayreuth der französische Einfluss bei den Opernaufführungen in der Einfügung von Chor und Tanz. Zuerst treffen wir in den Bayreuther Stücken unter Georg Wilhelm den Chor abgesehen von den Tuttistellen an den Schlüssen der Opern in der „unglücklichen Regierung der durchlauchtigsten Antonia", häufiger aber erst seit der Aufführung der „Talestris". Ein Beispiel für eine humoristische Chorwirkung finden wir in „der beglückten Schäferin Bellinde". Das Ballett trat regelmässig an den Aktschlüssen, verschiedentlich auch innerhalb der einzelnen Akte in Aktion. Die an die Aktschlüsse angereihten Ballettszenen brachten die mannigfachsten Figuren auf die Bühne, die aber auch teilweise keinen Zusammenhang mit der Handlung hatten. Da stossen wir auf die verschiedensten Völkerschaften, auf alle Gattungen von Göttern und Halbgöttern, von Schäfern und Satyren. Zahlreiche Stände sind vertreten, desgleichen einzelne Charakterfiguren wie z. B. der Doktor, der Kapitän. Die Gefolgschaft der lustigen Personen, die während der Akte auf die Bühne eilt, bestand aus Köchen, Mohren, Bauern, von denen die Tänze der letzteren im betrunkenen Zustand („Die königliche Schäferin Margenis") Hamburger Einfluss verraten.

Es mag verwunderlich erscheinen, dass der Bayreuther Hof unter Georg Wilhelm an dem Tone, wie er häufig in den Opern zum Ausdruck kam, keinen Anstoss nahm und ihn vor einem Kreise zur Geltung kommen liess, der weit eher als das Hamburger Publikum auf Gemessenheit und Etikette sehen musste. Wären noch andere Höfe dem Beispiel Bayreuths in der Aufnahme des Hamburger Opernstils gefolgt, so hätte die höfische Sitte gewiss keine Förderung erfahren, aber der deutschen Oper wäre hieraus für ihre Entwicklung und Ausgestaltung Nutzen erwachsen. Die gelungenen Ansätze zu einer Volksoper, wie sie die Hamburger Oper bot, hätten zu einer nationalen Kunst führen und der italienischen Oper in Deutschland das Monopol

streitig machen können. Freilich blieb es nur bei den Ansätzen. In Hamburg segelte man bald in ein anderes Fahrwasser, ebenso, wie wir sehen werden, in Bayreuth nach dem Tode Georg Wilhelms. Dass aber nicht allein in Hamburg, sondern auch in Bayreuth sich solche Bestrebungen, von der Renaissanceoper loszukommen, geltend machten, wollen wir dem Bayreuther Hofe nicht vergessen.

Wie die Kunstbestrebungen,[1]) so wurden auch die Musikaufführungen am Bayreuther Hofe mit dem Tode Georg Wilhelms unterbrochen. Theatralische Darbietungen von kleineren Serenaden wie z. B. der „Freude des Fürstentums Brandenburg-Bayreuth“[2]) zu Ehren der Anwesenheit der „dänischen und ost-friesischen Herrschaften“ am 5. Juli 1728 gehörten unter der Regierung seines Nachfolgers zu den seltenen Erscheinungen, zeigen aber auch zugleich, dass die Musik unter dem neuen Markgrafen nicht völlig vom Hofe verbannt war.[3]) Als Georg Friedrich Karl am 17. Mai 1735 starb, folgte ihm in der Regierung sein Sohn Friedrich. Mit ihm begann für das Bayreuther Musikleben eine neue Zeit.

---

1) Friedrich H. Hofmann, a. a. O., S. 177 f.

2) A. Bamb., Sauerweinsche Kollekt. Rep. 87, 24.

3) In den Akten (A. Bamb.) wird für das Jahr 1727 einer Choralkantate Erwähnung getan, die der Stadtkantor Johann Barthol. Zabitzer in der Stadtkirche am 17. Mai bei der „Erbhuldigung“ des neuen Markgrafen zur Aufführung brachte.

III.

Die italienische Oper unter Markgraf Friedrich. Markgräfin Wilhelmine.

Markgraf Friedrich von Bayreuth.

Gemälde von Francesco Pavona im Neuen Schlosse zu Bayreuth.

(Nach Photographie von Hans Brand, Kgl. Bayr. Hofphotograph, Bayreuth.)

Markgraf Friedrich hatte eine entbehrungsreiche Jugend hinter sich. Die geringen Mittel veranlassten den Vater, den jungen Prinzen aus der Pension eines Altdorfer Geschichtsprofessors zu sich nach Rothenburg an der Tauber zu nehmen. Die finanziellen Unterstützungen seiner Tante, der Königin von Dänemark, ermöglichten Friedrich im Jahre 1722 Rothenburg mit Genf zu vertauschen und dort in Begleitung seines Hofmeisters die Universität zu besuchen. Mit dem Regierungsantritt des Vaters besserte sich die äussere Lage des Erbprinzen. Grössere Reisen, die er nun unternahm, fanden jedoch ein jähes Ende, da Friedrich Wilhelm I. den Erbprinzen in Berlin zu sehen wünschte. Hier fand nun unter jenen eigenartigen Umständen[1]) im November 1731 die Vermählung des Erbprinzen mit der ältesten Tochter des Königs, Friederike Sophie Wilhelmine statt, die Gutzkow zum Gegenstand seines bekannten Lustspiels „Zopf und Schwert" gemacht hat. Der Aufenthalt Wilhelmines in Bayreuth gestaltete sich zunächst recht ungünstig: ein derbes Hofmilieu, ungemein dürftige finanzielle Verhältnisse, die häufig nicht das Nötigste anschaffen liessen, das Regiment eines Schwiegervaters, der die Schwester ihrer Oberhofmeisterin umschwärmte. Mit dem Tode Georg Friedrich Karls trat in der Lage des erbprinzlichen Paares eine Wendung zum Besseren ein. Aber auch jetzt war Wilhelminen kein glückliches Leben beschieden. Erst Fester[2]) hat mit seinem trefflich gelungenen Versuch, „die Markgräfin nicht durch die Memoiren, sondern die Memoiren durch die Markgräfin zu charakterisieren",

1) Richard Fester, „Die Bayreuther Schwester Friedrich des Grossen", 1902, S. 40ff. Hiernach ist auch zu beurteilen, inwieweit sich Gutzkow an die historischen Vorgänge gehalten hat.

2) A. a. O., S. 58ff.

uns klar gezeigt, was diese Frau in Bayreuth an inneren Kämpfen durchzumachen hatte, was ihr aber auch in diesen leidvollen Jahren die innigste Freundschaft mit ihrem Bruder Friedrich ward. Ein ganz anderes Bild der Persönlichkeit Wilhelmines enthüllt sich nun unseren Blicken.

Markgraf Friedrich war kein Mann von Tatkraft. „Eine fast weinerliche Willenslosigkeit spricht aus seinen schlaffen Zügen." Leutselig und lebenslustig nahm er sich Leben und Sitten des französischen Hofes zum Vorbild. In der Abneigung gegen die deutsche Schaubühne und ihre Roheiten und damit notwendigerweise gegen Opern Hamburger Zuschnitts, wie sie unter Georg Wilhelm in Bayreuth gegeben wurden, stimmte Wilhelmine mit dem Gatten überein. Erziehung und eigenes Empfinden hatten ihr andere Wege gewiesen. Die Kunst war ihr Lebenselement und gab ihrem Leben ebenso wie die Beschäftigung mit wissenschaftlichen Fragen Inhalt. In einem Briefe an den Bruder vom 23. Oktober 1739[1]) spricht sie sich selbst hierüber aus: „... une Belle Biblioteque de Beau Tablau une belle Musique sont mes 3 marottes ..." Die künstlerischen Bestrebungen des Bruders wurden die ihrigen, ebenso hinsichtlich der Musik, wie der Literatur und Kunst.[2]) Wilhelmine dichtete, malte, komponierte und nahm auch selbst an den theatralischen und musikalischen Aufführungen teil. Von den Opernlibrettis, welche die Markgräfin zur Verfasserin haben, soll später die Rede sein. In einem Briefe an den Bruder vom 2. April 1754[3]) schreibt sie: „... J'ai fait composer une Tragedie dans le gout des potpouris que Voltaire recidoit avec tant d'Amphase ..." Mit ihren Pastellbildern hat Fester[4]) bekannt gemacht und uns auch eine interessante Probe der „Kleopatra" gegeben. Von ihren Kompositionen sind leider nur traurige Reste auf uns gekommen. So besitzen wir von einem „Concerto à Cembalo obligato, duoi Violini, Violetta e Basso" nur noch die

1) A. Charl., Briefe Wilhelmines.

2) Richard Fester, „Markgräfin Wilhelmine und die Kunst am Bayreuther Hofe" im Hohenzollernjahrbuch 1902, S. 147ff.

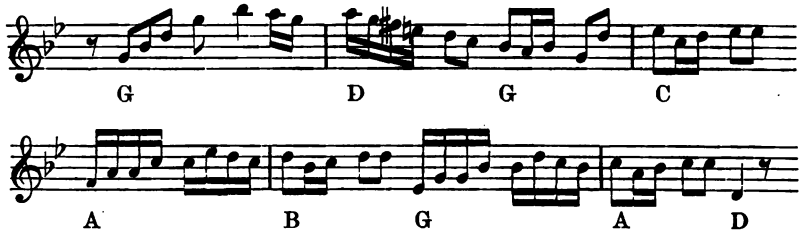
3) A. Charl., Briefe Wilhelmines.

4) A. a. O., S. 158ff.

Markgräfin Wilhelmine.
Ölgemälde im Neuen Schlosse zu Bayreuth.

(Nach Photographie von Hans Brand, Kgl. Bayr. Hofphotograph, Bayreuth.)

Instrumentalstimmen.[1]) Aus ihnen lässt sich ersehen, dass Wilhelmine mit diesem Stücke jenen Instrumentalkomponisten sich anschloss, die in das Klavierkonzert Suitensätze aufnahmen (1. Satz = Allegro, 2. Satz = Cantabile, 3. Satz = Gavotte I, 4. Satz = Gavotte II, wobei das Orchester aussetzt), und mit der Beibehaltung des Cembalos sowie der wahrscheinlicherweise durchgeführten Gleichberechtigung von Solo und Tutti dem norddeutschen Cembalokonzert zuneigte. Auch der Tuttianfang des 1. Satzes:



weist auf norddeutsche Konzertkomponisten jener Zeit.

In den ersten Jahren ihres Bayreuther Aufenthalts konnte Wilhelmine ihre musikalischen Bestrebungen und Reformen nur in beschränktem Masse durchführen. Unter schwierigen Verhältnissen und mit geringen Mitteln begann sie ihre Tätigkeit, in ihrem Bruder auch hierin ihr Vorbild sehend. Wilhelmines Briefe an ihren Bruder[2]), deren Mehrzahl noch immer der Publizierung harrt, gewähren uns einen Einblick in den Wandel, der sich im Bayreuther Musikleben allmählich vollzog, und vermögen uns einigermassen einen Ersatz für den Mangel an Personalakten und sonstigem archivalischen Material zu bieten.

Am 12. Juli 1732 schreibt Wilhelmine:

„... j'ai mon petit Violon avec moy, je voudrois que vous puissiez l'entendre il est plus fort sur son Instrument que Quantz sur la flute, ainssi vous en pouvez juger mais d'ailleur le plus grand petit fou qu'il y ait sous le soleil ...“

Drei Tage später spricht sie sich über die produktive Befähigung dieses „Violon“ aus:

1) Im Manuskript in der herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.
2) A. Charl.

„... Hofman qui est de nom de mon Violon compose joliment je ne scori s'il sera assez habbile pour faire un solo sur la flute en touts cas je le lui ferai essayer ...“

Von einem anderen Musiker hören wir in einem Briefe vom 31. Oktober 1733:

„... Si vous etes brouillé mon cher frere avec Quantz je le suis avec Hofman dont je me deffrai au premier jour Pfeiffer vient ici ayez la grace de me mander comant vous le trouve car jai dessein s'il n'est trop cher de l'enguager ...“

Im Dezember dieses Jahres war Johann Pfeiffer bereits in Bayreuth, denn Wilhelmine schreibt am 5. Dezember:

„... Pfeiffer est ici je le trouve tres fort dans les Adagio mais Graun a le ton beaucoup plus beau et joue mieux les Alegro outre que celui ci n'est pas habile dans les Solos ces concerts sont charmants et d'un tout nouveau gout. Je crois que nous tacherons de l'enguager ...“

Und am 22. Dezember meldet Wilhelmine:

„... Pfeiffer part demain pour revenir dans 3 Mois ...“

Vierzehn Tage später ergreift Wilhelmine nochmals das Wort, um sich über Pfeiffer auszulassen:

„... Pour Pfeiffer j'en ai jugé comme vous mon cher frere il n'a pourtant pas le ton si mauvais que vous vous l'imaginez et il ce formera encore son fort est dans la Musique ayant un tres joli gout et dans les Adagios ou je le trouve bien aussi fort que Graun s'il y a moyen je vous enverai un de ces Concerts ...“

Dass Kronprinz Friedrich bereits damals für seine Schwester Musiker engagieren oder ihr neue Opern senden musste, ersehen wir aus einem Briefe Wilhelmines vom 17. Januar 1734:

„... Vous avez trop de grace mon cher frere d'avoir enguagé Debert (= Christian Friedrich Döbbert) vous nous en ferez une de l'envoyer au plutôt il trouvera Bon Compagnie ici ayant enguagé le bon chanteur de Mersbourg que Benda a entandu il sera 6 mois de l'anée ici et le Reste du tems a Mersbourg des que son vieux Duc sera mort nous

l'aurons tout a fait et allors je l'enveray encore un bout de temps chez Graun qui achevera de le perfectioner ... vous avez trouvé le concert de Pfeiffer que je vous ai envoyé il y a quelque temps si j'osois vous suplier de me Renvoyer a la place un des Operas de Graun pour le chanteur vous feriez une grande Oeuvre de charité ..."

Wiederum mit Pfeiffer sowie mit den Kompositionen des Bruders beschäftigt sich ein zwei Tage später abgesandter Brief:

„... j'ai les jours Musique ou Pfeiffer brille si j'osais je vous ferai bien Ressouvenir que vous avez eu la Grace de me promettre un des vos Concerts et deux de Quantz e mol et d dur j'ai montré le votre et votre Solo a mon virtuoso qui a été charmé ..."

Den Aufenthalt Franz Bendas in Bayreuth verrät uns nebst Einzelheiten über eine damals am Hofe tätige Sängerin ein Brief Wilhelmines vom 13. März:

„... Bendo a surpasse ici je le trouve si fort changé a son avantage que je ne l'aurai pas crû le meme sur tout la voix ayant pris tout a fait sa Methode de Graun Il nous est venu encore fort a propos une Chanteuse qui a sa voix très jolie mais point de methode ce qui est grand Domage n'en ayant entendu de longtems de si belle. J'ai touts les jours Musique et je vous promets que Bendo n'aura pas le tems de ce negliger ..."

Der Brief vom 16. März bringt weitere Mitteilungen über den Aufenthalt Bendas in Bayreuth sowie Einzelheiten über Quantz:

„... Bendo sera je crois charmé quand il sera hors d'ici car je l'exerce honetemant et il fait merveille vous aurez la grace de m'ordoner quand vous voudrez le ravoir c'est bien domage mon cher frere que vous ayez perdu Quantz votre Musique seroit complete car vous n'en ratraperez jamais un pareill Bendo ma porté deux Concerts pour le Cembalo d'un nouveau virtuoso que vous allez prendre en service qui sont très beaux mais qui m'ont bien rompu la fête il faut qu'il soit bien habile et fort dans la Composition ..."

ebenso jener vom 12. April:

„... Bendo est parti selon vos ordres je n'ai pu lui donner une lettre n'ayant pas eu un moment de tems a moy il a fait merveille et c'est fait admirer d'un chaccun et ce que je trouve de plus joli en lui et qu'il est fort docile et n'a point de vant dans la tête je vous en rands encore tres humbles graces et puis dire que c'est le seul plaisir que j'ai en depuis longtems ..."

Über die Fortschritte Hoffmanns und seine weitere Ausbildung durch Graun berichtet der Brief vom 1. Mai:

„... Bendo sera aparamant arrivé la Musique ne me divertit plus depuis son depart Hoffmann s'aplique fort apresant si josois et que vous voulussiez le permettre je l'enverai pandant quelque tems auprés de Graun pour aprandre encore car je crois qu'il deviendra fort avec le tems mais il faudra le tenir un peu court et ne lui rien laisser passer ..."

Auch der Brief vom 2. Mai handelt von dieser Angelegenheit und nennt uns Pfeiffer als Kompositionslehrer Wilhelmines:

„... Si vous voulez me faire la Grace de le permettre jenvoyerai Hofman auprès de Graun pour prandre Leçon aupres de lui vous le trouverez changé a son avantage je le prandrai come une vraye grace car je m'ennuye come un Chien et perd entieremant le gout de la Musique a force de n'attendre rien de Bon Pfeiffer a fait aussi a mon gout et joue mieux depuis qu'il a entendu Bendo il m'aprend la Composition et je ne manquerai pas de dedier mon premier Coup d'essai a l'Apolon de notre siecle au risque detre precipité du Parnasse avec les mauvais Poëtes ..."

Mit dem Engagement Döbberts für Bayreuth beschäftigen sich drei Briefe, von denen der eine vom 31. Januar 1735:

„... Vous avez trop de Grace de me procurer Debert je l'attens avec Impatience ... qu'il ne ce laisse pas attendoir par son Maitre qui sera faché de le perdre j'ai entendu plusieurs hobois et flutes ici mais aucune qui en approche notre Chanteur est tres Bon il ne lui manque encore que quelques Lecons de Graun pour ce perfectionner ..."

der andere vom 5. März:

„... Je vous Rands milles graces mon cher frere de la Cantata que vous m'avez envoyée et des peines que vous vous donnez pour Debert ..."

der dritte vom 12. April datiert ist:

„... Je suis fort en colere contre Mr mon Beau frere le Marg. de Schwed de ce qu'il nous enleve Debert cella n'est guere Poli et mes pauvres oreilles deviendront Bête de n'avoir rien entendu depuis longtems qui en vaille ..."

In das Jahr 1735 dürften auch drei undatierte Briefe fallen, von denen der eine über die Tätigkeit Giuseppe Antonio Paganellis und dessen Gattin in Bayreuth handelt und uns Aufschlüsse über die Gesangsübungen Wilhelmines gibt:

„... Notre Musique est apresant Magniffique nous avons depuis quelque jours le Sr Paganelli avec sa Feme Il ma dit avoir eu l'honneur de ce faire entandre de vous sa voix n'est pas belle mais sa metode charmante et sa Composition d'un grand gout sa Feme chante Soprano et l'alt et a une tres belle voix mais la Metode n'est pas si bonne que celle de son Mary je lui trouve beaucoup de Ressamblance avec graun il ma dit que vous etiez un grand Maestro. Je comance a aprandre a chanter aupres de lui et il ma assuré que dans quatre mois il mettroit ma voye en ordre. On dit mon tres cher frere que vous chantez aussi et que vous avez la voix aussi bonne que Graun ..."

Der andere Brief erwähnt die Aufführung eines Pastorale am Hofe:

„... d'Ailleurs il ne ce passe rien de Nouveau ici je suis occupié a faire accomoder une petite Pastorale qui sera tirée d'un des Operas de Graun Schneider de Bronsvic viendra ici ainssi notre Musique sera assez drôle ..."

der dritte wiederum Pfeiffer:

„... Je vous tands milles Graces mon cher frere du soin que vous avez des Cantates je souhaiterais bien que Graun en eut autant il ya quelque tems que vous avez eu la grace de promettre a Pfeiffer d'ecrire un mot en sa faveur au Duc

de Weimar il ma donné la Requete si jointe vous supliant de vouloir bien l'accepter et je ne doute pas que vous aurez cette Bonté . . ."

Die ungeduldige Erwartung der Ankunft Quantz'[1]) sowie die Bitte um Übersendung von Konzerten Schaffraths, unter denen wir wohl Klavierkonzerte des gleichnamigen Kammermusikers Friedrichs vermuten dürfen, sprechen zwei Briefe aus, von denen der eine am 6. Dezember[2]):

„. . . Nous attendons d'un jour a l'autre Quantz qui viendra faire un jour ici on dit mon cher frere qu'il c'est Racomodé avec vous ou plustôt que vous lui avez fait grace auserai je vous suplier de m'envoyer quelques Concerts de Schaffrat pour il Clavecin . . ."

der andere am 14. Januar 1736 geschrieben war:

„. . . Je vous Rands milles Graces pour les 2 Beaux Concerts de Schaffrat j'attens le notre avec Impatience. Quantz sera Mardy ici avec un tres Bon Chanteur que nous avons enguagé et qui a apris du Violon Graun ainssi que notre Musique sera fort jolie . . ."

Dass Quantz wirklich nach Bayreuth kam und dort auch im Februar noch weilte, zeigt der begeisterte Brief vom 7. Februar:

„. . . Quantz a gouverne come un Ange ici et fait merveille je ne l'ai jamais un si docile mais il avoue lui meme que vous etez aussi fort que lui . . ."

Wiederum mit Döbbert beschäftigt sich der Brief vom 15. Februar, der uns auch mitteilt, dass Wilhelmine Violinunterricht genommen hatte:

„. . . Je prandre la liberté de vous faire Ressouvenir de Debert je crains que son Maitre trouvera de nouveau moyen de l'arretter je suis dans la Musique j'usqu'aux oreilles j'apprens depuis 8 jours a jouer du Violon et joue deja extemperé la Marvitzen et 2 Violon et la Groum . . ."

---

1) S. hierzu, was Quantz in seiner Selbstbiographie (Marpurg, „Historisch-kritische Beiträge . . ." I, 3. Stück, 1755) über den Flötenunterricht des Markgrafen sowie über seinen Bayreuther Aufenthalt sagt.

2) Vergl. hierzu den Brief Friedrichs vom 12. Jan. 1736 in „Oeuvres de Frédéric le Grand", Bd. 27, S. 37.

Dass Quantz Ende Februar noch in Bayreuth war und sich dort wohl fühlte, zeigt der Brief vom 28. Februar:

„... Nous avons touts les soirs musique. Je ne Comprans pas d'ou a pû provenirla mauvaise humeur de Quantz a Rupin il est tres Raisonable ici et a deja Composé plusieurs tres jolis solos ..."

Ein Brief, der, wie später dargetan wird, anfangs Mai geschrieben worden sein dürfte, meldet die endliche Ankunft Döbberts sowie eine festliche Veranstaltung am Bayreuther Hofe zu Ehren des Markgrafen:

„... J'ai enfin eu le plaisir mon tres cher frere de Recevoir votre charmant Solo qui a été admiré de tout le monde ... Debert est arrivé que j'ai trouvé fort augmenté sur le Hobois. Le pauvre Diable a fait une si cruelle Chute Chemin faisant qu'il n'est pas encore en etat de Jouer de sa flute la Cantate de Groum sera mise en execution Vandredy que je donnerai une feste pour il jour de naissance du Marg: La sale Repres, antera le Mont Parnasse avec les 9 Muses notre chanteur sera Apolon apres la Musique finie les Muses dansseront un Balet nous aurons une quantité de monde prodigieuse qui seront touts habillez en Dieux et Deusses il serai bien heureux mon tres cher frere si vous pouriez etre de la Compagnie nous vous randerions sur le champs nos hommages come a l'Apolon de notre siecle ..."

Wilhelmine war im Mai des Jahres 1735 Markgräfin geworden, ihr Gemahl hatte die Regierung des Fürstentums übernommen. Wilhelmine hatte nun freie Hand für ihre künstlerischen Bestrebungen. Ein anderer Geist zog nun in das Bayreuther Musikleben ein. Mit einer „Caravane Italiene" kam die italienische Musik, die italienische Oper jetzt in Bayreuth zur Herrschaft. Über den Einzug der italienischen Sängertruppe gibt ein undatierter Brief Aufschluss, der im Jahre 1737 geschrieben sein dürfte[1]):

„... Notre Caravane Italiene est arrivé. La

1) Vergl. „Denkwürdigkeiten aus dem Leben der Königl. Preussischen Prinzessinn Friederike Sophie Wilhelmine ...", Tübingen, 1811, Bd. 2, S. 166.

Chanteuse est Malade Elle m'a porté des Recomandations du Comte Schulenbourg de Venise et des principaux de cette ville qui ne l'ont perdue qu'à regret ce qui me fait juger quelle est Bonne pour il Sr Zaghini il a une grande voix de Theatre et une vitesse prodigieux chantant les pieces du monde les plus difficiles son fort et pour l'Allegro qu'il execute tres bien il tient le trilo des heures entieres ce qui est fort en vogue a presant. voila un grand Dialogue de Musique ..."

Der Brief vom 5. April 1737 (Erlangen) nimmt Paganelli in Schutz, erzählt von der beabsichtigten Aufführung eines Pastorale zu Ehren des Markgrafen und lässt ersehen, dass der Kronprinz den Wünschen seiner Schwester Rechnung trug, auch wenn es galt, die Angelegenheit eines Musikers in Ordnung zu bringen:

„... Si j'ose dire vous n'avez pas bien jugé de Paganelli n'ayant entendu chanter que sa Feme qui n'a point de musique et pour laquelle le Mary ne se donne guere de peine. Il a un tres beau gout et compose tres bien j'aurai l'honneur de vous envoyer quelques unes de ces Cantates des qu'il aura le tems d'en faire etant aprenant fort occupé a Composer une Pastorale qui sera jouée au jour de Naissance du Marg. Je vous ai milles obligations de la Grace que vous avez eue de vous Interesser pour Pfeifer le Duc de Weimar ..."

Aus dem Briefe vom 28. April 1738 (Erlangen) erfahren wir von einer Wiederholung der Oper „Dido" und dem Engagement des Violinisten Richter:

„... J'ai passé touts ces jours a faire Repeter l'Opera c'est celli de Didon il est tres Beau et les Decorations Magnifiques nous avons enfin trouvé un Violon qui est assez passable c'est Richter qui a été a Schwed il a été depuis que je ne l'ai entandu a Dresden on il a beaucoup profité ayant pris un Bon coup d'archet et Dailleurs il a la Methode de Graun je le trouve meilleur qu' Eisenhut qui a été ici Notre Musique et tres sage aprenant il ny a plus la moindre dispute je en souhaite autant a la Votre ..."

Bemerkenswerte Aufschlüsse, welche die Anerkennung der künstlerischen Bestrebungen Wilhelmines durch ihren Gemahl

dartun, gibt ein undatierter Brief, der damals abgefasst sein dürfte:

„... je n'en doute pas que vous avez fait venir 2 exlantes chanteuses d'Italie je crois que votre Orguestre est Magniffique Le Marg: ma enfin fait directrice du notre et j'ai Comencé a faire la mechante ayant cassé touts ce qui ne valloit rien je fais venir a leur place un Chanteur et une Chanteuse d'Italie et je suis fort Intriguée pour trouver un bon Violo Ripieno dont nous avons grand Besoin et un autre pour accompagner ..."

Über Paganelli, der von Bayreuth abwesend war, sowie über die Aufführung eines kleinen Pastorale handelt der Brief vom 4. November:

„.... Paganelli est depuis quelques jours de Retour ici j'ai été fort surprise d'apprendre que le Roy a parlé je crains fort qu'il aura fait quelqu'imprudance je ne scai si son Opera de Bronwic[1]) aura si bien Reussique cellui de Didon j'ai composé une petite Pastorale qui a été Represantée a notre solitude mais c'est si peu de chose que je n'ose vous l'envoyer je m'etone mon cher frere qu'ayant un si beau gout vous ne composé rien pour la voix je ferais encore en peu un changement dans la Musique j'envairai promener la chanteuse et prendré encore un Soprano a la place qui en cas de Besoin fera les Rôles de Femmes celle ci ne vallant rien de tout ..."

Wie an anderen Höfen in damaliger Zeit, so kam es nach dem Einzug der Italiener auch in Bayreuth unter dem Sängerpersonal zu einer „Palastrevolution". Am 11. November klagt Wilhelmine ihrem Bruder:

„... notre Troupe Italliene nous quite aux Bon chanteur prés nous avons eu de Terribles Revolutions dans la Musique. ... La Paganelli et la Furiosa

1) Die hier erwähnte Oper Paganellis findet sich in der Textbüchersammlung Wilhelmines (K. Universitätsbibl. Erlangen, R. L. 58) und führt den Titel: „Farnaces, in einer Opera vorgestellet auf dem grossen Braunschweigischen Theatro in der Sommer-Messe 1738" (italienisch-deutscher Text).

ce sont 2 Diables se qui tirent leur Origine des 3 Deésses Infernales pour Paganeli je le Regrete fort etant un Brave Compositeur et sachant tres bien dirigé un Theatre je fais venir 2 Soprano d'Italie en leur place et je cherche un bon Tenor Allemand c'est la plus charmante chose du monde qu'une voix Italliene mais un meuble bien difficile a diriger Zaghini a gouverne fort bien j'usqu à presant . . ."

In jener Zeit dürften auch jene undatierten Briefe entstanden sein, in denen Wilhelmine von einem „excelant Decorateur" berichtet, welcher eine Dekoration für die Oper für nur 25 fl. lieferte, oder den Bruder bittet, die traurigen Angelegenheiten Döbberts zu ordnen:

„. . . j'ai une grande Grace a vous demander mon tres cher frere que jespere vous m'accorderez aller reguarde Debert le pauvre Diable est ici et est decampé de Schwet sans en demander sa permission il jure son grand Dieu que quand meme nous ne l'aurions pas pris il ny seroit pas resté et il n'a osé demander son congé de crainte d'etre mis au chaines ce que le Marg. a deja fait plusieurs fois a ces Domestiques mais il a eu l'imprudence de laisser sa Feme la on la aretée et on la menace de la Prostituer s'il ne revient pas ce dont il na accune envie je vous suplie mon tres cher frere d'avoir la Grace par votre Intermission de la tirer d'entre les mains du Margr. . . ."

Die Briefe aus den letzten Monaten des Jahres 1739 enthalten Klagen über die Hofmusik. So heisst es am 23. Oktober:

„. . . Notre pauvre Musique est fort derangée ils sont cari touts absents ou Moribon et mes Oreilles sont fort affamée n'ayant de Longtems rien entandu de Bon . . ."

Der gleiche Ton klingt auch aus einem Briefe vom 29. November, in dem Wilhelmine ausserdem interessante, von einem gesunden Urteil zeigende Vergleiche zwischen italienischen und deutschen Sängern und Instrumentalisten anstellt:

„. . . a Redire qui touts ces Musiciens Francois qui ne merite certainement pas d'etre mis au Rang des Muses. Les notres sont fort derangées la plupart Malades ou

absens. Nos 2 chanteurs Italliens chantent cette année au plus Renomé Theatre d'Italie qui est de cellui de St. Chrisostomo a Venice. Le Nouveau que j'ai fait doit etre extremant fort dans la Musique j'ai recu des Recomandations sur son sujet de Hasse et de plusieurs perssones de la premiere consideration quand on a une fois entendre une bonne voix Italienne. Les Allemandes ne plaisent plus tant cette Nation a quelque chose dans le Gozier qui Leur est Musique et qu'il est difficile d'Imiter quand on n'a pas été des sa Tendre jeunesse ellevé en Italie et dailleurs la Force de l'expretion qui fait une des plus Belle partie de la voix n'est pas donée aux Allemands ... je ne chercherai j'amais les Instruments en Itallie et malgré tout le cas qu'ils sont de leur Dardini je suis persuadée que Graun et Bendo les surpasse de Beaucoup pour Lagremant voila ma Folie qui m'emporte encore et je vous entretiens des choses que vous entendez mieux que moy ..."

Mit dem Jahr 1740 nimmt das Musikleben in Bayreuth einen neuen Aufschwung. Eine neue „Caravane d'Italie" trifft in Bayreuth ein. Am 25. März meldet die Markgräfin dem Bruder:

„... j'attends dans 8 jours notre Caravane D'Italie qui ce produiront a faire la Dedicasse du Nouveau Theatre de l'Opera ici je crains qu'ils auront peine a l'evertuer ayant un Compositeur qui ne merite par d'avoir encore entrée au Parnasse ..."

Am 23. April lässt sie bereits einen ausführlichen Bericht über die neuen Kräfte vom Stapel:

„... Notre Troupe Joyeux est enfin arrivée la Chanteuse a une tête moins que moy (vous juges bien par la quelle n'a pas sujet de craindre a etre Initiée aux grand Corp de Potsdam) avec cella elle est tres laide et fait des Grimaces a fait peur sa voix et sa Mettode la Recompance de toutes ces difformité. Elle chante de bon gout surtout l'Adagio, Zaghini a la plus belle voix qu'on puisse entandre et vaincra toujours de ce côté la joignant le Contre alt au Soprano avec cella un excelant trilo et une vitesse merveille Santorelli a une Voix de Contre alt qui est touchante et agreable ... l'Eloignemant

mais qui de près ne fait pas le meme effet il est aussi fort qu'il est puisse dans l'Adagio et tire toutes les nottes avec cella il fait Beaucoup de Tempo Rubato sa Mettode est a peu prés la méme que celle que Bendo m'a enssegnée ici. Je souhaiterois pouvoir vous envoyer tous ces Virtuoso pour Dissiner un peu votre ennui du chateau je suis perssuadée qu'ils seroit de votre gout surtout le dernier qui est tres fort dans la Musique ..."

Auch jetzt kam es durch die Händelsucht der Italiener in der Hofmusik zu keinem Frieden. Bereits am 30. April klagt die Markgräfin dem Bruder:

„... Si j'etois aussi bon Poete que vous je composerai une Libelle Diffamatoire Contre les Musiciens et surtout Contre les Italiens. Les Notres qui sont a peine 15 jours ici Comancent deja a faire tapages ce sont des gens qui n'ont des 5 sens de Nature que l'Ouie et les Organes de la voix car ny gronderies ny priere ny Representations ne servent de Rien avec eux J'aimerais mieux avoir 100 Allemans sous ma Direction qu'un Italien nos 2 Chanteuses sont les seules qui sont sage ..."

Dass sich in der Hofmusik schon bald Veränderungen ergaben, zeigt folgende Stelle aus dem Briefe vom 30. Mai:

„... Nous allons perdue dans quelque mois un de nos Bons Chanteurs j'en suis tout le triste mais il ny a pas moyen de tenir ...."

Wie für Döbbert, so verwandte sich Wilhelmine etwa um diese Zeit auch für die Weimarer Angelegenheit ihres Kapellmeisters bei dem Bruder:

„J'ai une grande Grace a vous demander de la part de Pfeifer par vos bontez il est apresant a couvert des fureurs du Duc de Veimar qui le croit fermemant enguagé aupres de vous mais il est deja pronui il ya long-tems avec une Riche Veuve qui est a Veimar et le Duc ne veut pas souffrir ce mariage amoins que de Confisquer ces biens quoi qu'il est resolu de donner 10 pour 100 si vous vouliez donc avoir la Grace d'ecrire un mot en sa faveur au Duc qui vous craint..."

Dass das eine oder andere italienische Mitglied der Hofkapelle zeitweilig auf Urlaub auch von Bayreuth abwesend war und hierbei Engagementsanträge anderer Höfe erhielt, geht aus dem Briefe vom 24. Januar 1741 hervor:

„. . . j'ai recu cette poste une lettre de notre chanteur qui est en Italie qui me mande que Grawn a voulu l'Engager pour entrer mon tres cher frere dans votre service quoique la Musique soit l'Unique plaisir que j'aye ici cepandant tout ce que nous avons depand des vos ordres mais come il c'est engagé pour 6 ans ici et que je n'ai pas voulu Introduire les Infractions aux Traitez de ces Mrs la je Lui ai Reffusé la permission de s'engager cella n'empeche pourtant pas que si vous l'ordonez je l'enverai a Berlin a son retour ici et s'il a le bonheur de vous plaire je vous en ferai le sacriffice sa voix n'est pas a beaucoup prés si belle que celle de Zaghini cett un mezzo soprano elle est un peu enrouée son fort et l'Adagio et il est tres fort dans la Musique pour l'Allegro il ne le chante rien qui vaille. Je nes crois pas que vous le trouverez bon apres avoir entendu Zaghini. . . .“

Der Brief vom 16. Mai enthält ein Urteil über die Leistungen der nach Berlin gehenden Gasparini sowie die Mitteilung von einem erneuten Aufenthalt Quantz' in Bayreuth:

„. . . La Gasparini a passé par ici pour ce Rendre a Berlin je l'ai entendue et puis vous assurer mon tres cher frere que cette une des premieres chanteurs qu'il y est apresant cett la plus Belle voix du monde et une charmante Metode et il ny a pas la moindre Comparaison a faire entre Elle et la Farinella. Quantz est aussi ici qui est devenu beaucoup plus fort par Raport a l'Embo a il fait ces Flutes Lui même ce qui peut peutetre bien y contribuer . . .“

Bemerkungen über Zaghinis Eintreffen in Bayreuth finden wir im Briefe vom 23. März 1743, in dem Wilhelmine auch um Übersendung zweier Kantaten des Königs[1]) bittet:

„. . . Zaghini est de Retour D'Italie fort apropos pour

1) Vergl. hierzu den Brief Friedrichs vom 15. März 1743 in Oeuvres, a. a. O., S. 117.

me tuer le tems Jespere que vous me ferez la Grace de m'envoyer les 2 Cantates que vous faites mon tres cher frere pour porporini si Elle sont aussi Belles que le Solo que j'ai de votre façon elle me feront pleurer come une fille. La Reine d'Hongroie va represanter un Opera avec Archiduchesse Mariane on dit quelles ont la voix et la Methodes très Belles le tems nous eclairissira . . ."

Am 19. November richtet sie an den Bruder die Bitte, ihr den Plan seines Opernhauses zu schicken, und berichtet über den Zustand Zaghinis:

„. . . Le pauvre Zaghini est Malingre il a la pierre et on craint que dans quelques annés il faudra lui faire l'Operation sa voix est cepandant toujours Belle et il chantera Dans les 2 Operas qui seront represanté ce Carneval.

Zur Ergänzung der Liste der genannten in Bayreuth angestellten Sänger, Sängerinnen und Musiker, die in den Briefen der Markgräfin an ihren Bruder Erwähnung finden, kommen uns die Aufstellungen der markgräflichen Dienerschaft in den „Culmbacher Adress- und Schreibkalendern" [1]) zu Hilfe. Diese führen für die Jahre 1738—1744 folgendes Gesamtpersonal auf:

Oberdirektor: Wilh. Friedr. Frh. von Seckendorff (1738—39), Albr. Carl Fr. Graf von Schönburg (1740—44). Capellmeister: Joh. Pfeiffer (1738—44). Vokalisten: Joh. Otto Diener (1738—44), Johanna Paganelli (1738—39), Antoine Mahaut (1738), Giocomo Zachini (1739—44), Margaretha Furiosa (1739—41), Candarelli (1740), Carestini (1740), Semdarelli (1741), Giustina Eberard (1742—44), Giov. Andrea Galletti (1743—44), Sellerina (1744), Stefanino Leonardi (1744). Cammermeister: Gius. Ant. Paganelli (1738—39). Virtuosen: Joh. Gottl. Richter (1739—44), Joh. Wolfg. Kleinknecht (1739—44, 1740 Concertmeister). Accompagnist: Christ. Benjam. Köhler

1) K. Kreisarchiv Nürnberg.

(1739—44). Cammerlautenist: Adam Falkenhagen[1]) (1738—44). Cammer Flaut. Trav.: Christ. Friedr. Döbbert (1738—44). Hautboist: Andreas Bölling (1738—39). Organist: Christ. Samuel Hoffmann (1738—44). Violinisten: Casp. König (1738—44), Philipp Kister (1738—40), Joh. Kinzel (1738), Joh. Dan. Leuthard (1738—44), Bernh. Joach. Hagen (1738—44), Nik. Friedr. Gentschau (1738—43). Braccisten: Joh. Mich. Köhler (1738—43), Joh. Lorenz Steinhäusser (1738—44). Violoncellisten: Joh. Heinr. Potthoff (1738—40), Joh. Casp. König (1738—41), Andreas Stöhr (1742—44). Contrabassisten: Joh. Samuel Jahn (1738—44). Fagottisten: Liebeskind (1740—44). Waldhornisten: Joh. Sieger (1741—43), Joh. Erh. Thomä (1741—43).[2])

Wenn wir die ersten Jahre des Bayreuther Musiklebens seit dem Regierungsantritt des Markgrafen Friedrich überblicken, so sehen wir, dass die Bestrebungen Wilhelmines von Erfolg begleitet waren. Italienische Sänger und Sängerinnen einerseits, deutsche Instrumentalisten anderseits unterzogen sich den Aufgaben, die ihnen am Hofe gestellt wurden. Die Übertragung der Vokalmusik an die Italiener, der Instrumentalmusik an die Deutschen entsprach den Kunstanschauungen, wie sie von der Markgräfin in ihrem Briefe vom 29. November 1739 an den Bruder dargelegt worden waren. Es kostete zuweilen nicht geringe Mühe, den einen oder anderen Musiker für die Bayreuther Kapelle zu gewinnen, und nicht selten musste der Bruder eingreifen, um die Schwierigkeiten, die der Übersiedlung eines Musikers nach Bayreuth entgegenstanden, aus dem Wege zu räumen. Mit den Italienern kehrte in die Bayreuther Hofmusik der Unfriede ein, dem auch Wilhelmine nicht immer zu steuern vermochte. Künstler von Ansehen und Bedeutung fanden sich in Bayreuth zusammen, um entweder dort engagiert zu

1) Eine „Sonate di Liuto solo, ded. all Friderica Sophia Villemina Marggravia di Brandenburg“ (op. I, 1740) dieses Komponisten in der Leipziger Stadtbibl.

2) Als Trompeter und Pauker werden erwähnt: Joh. Georg, Peter, Georg Conr., u. Georg Wilh. Buchta, Straub, Adami, Zaubzker (1738—40).

werden, oder sich hören zu lassen. Es ist bemerkenswert, dass an den Hof italienische Sänger und Sängerinnen wie Zaghini, Eberard, Sellerina (= Maddalena Gerardini) und Stef. Leonardi kamen, die in Venedig geschätzt wurden und dort in Opern Galuppis, Porporas, Fiorillos und anderer Komponisten gesungen hatten.[1]) Deutsche Musiker wie Benda und Quantz fanden in Bayreuth Verständnis für ihre Kunst[2]) und Joh. Wolfg. Klein-

1) Im Jahre 1735 treffen wir Zaghini in Venedig am teatro S. Cassiano, wo er in der Karnevalssaison den Sancio in Pampinos „Anagilda" singt. Im Herbst dieses Jahres tritt er am teatro S. Angelo als Isdegarde in Galuppis „Ergilda" auf, im Karneval des Jahres 1737 am gleichen Theater in Galuppis „Ciro riconosciuto" als Arpago, ferner in Pampinos „Artaserse Longimano" als Neocle. Als er im Karneval 1738 als Tisaferno in Ant. Vivaldis „Armida al campo d'Egitto" auf dem gleichen Theater wieder erscheint, wird er bereits als „virt. di S. A. R. la Margravia di Brandeburgo" bezeichnet. Im Karneval 1738 singt er in Venedig den Trasimede in Vivaldis „L'oracolo in Messenia" sowie den Armindo in des gleichen Komponisten „Rosmira". Im Herbst 1739 spielt er den Astiage in Vivaldis „Feraspe", im Herbst 1742 den Andronico in Bernasconis „Bajazet", im Karneval 1743 den Poro in Hasses „Alessandro nell'Indie", den Siroe in Mannas „Siroe", den Mennone in Jomellis „Semiramide", den Tirsi in Bernasconis „La Ninfa Apollo" (Wiel, a. a. O., No. 355, 362, 370, 371, 382, 384, 389, 411, 421, 422, 423, 424).

Giustina Eberard finden wir im Herbst 1731 am teatro S. Angelo als Arsinda in Porporas „Annibale", auf demselben Theater im Karneval 1732 als Gandarte in Pescettis „Alessandro nelle Indie" (Wiel, a. a. O., No. 317, 328).

Maddalena Gerardini wird in der Aufführung von Sellittis „Ginevra" am teatro Samuele 1733 als „virt. di S. E. la Princ. Strongoli Pignatelli" bezeichnet. Im Herbst 1735 singt sie in Galuppis „Ergilda" die Titelrolle, im Karneval 1737 in Galuppis „Ciro riconosciuto" die Mandane. Erst 1753 stossen wir in Venedig wieder auf diese Sängerin, als sie die Salustia in Bernasconis gleichnamiger Oper singt (Wiel, a. a. O., No 341, 362, 370, 563).

Stef. Leonardi singt im Herbst 1741 am teatro S. Angelo den Siffare in Fiorillos „Il vincitor di sè stesso", im Karneval 1742 den Learco in Pellegrinis „Cirene" sowie den Valdenaro in Carcanis „Ambleto". Als Kammervirtuose des Bayreuther Hofes wird er im Herbst 1749 bezeichnet, als er den Cambise in Jomellis „Ciro riconosciuto" singt, ferner im Karneval 1750, als er den Medarse in Cocchis „Siroe" und den Artaserse in Pampanis gleichnamiger Oper zur Darstellung bringt (Wiel, a. a. O., No. 405, 415, 416, 511, 522, 523).

2) Heinritz erwähnt in seinen „Neuen Beiträgen zur Geschichte der Kreishauptstadt Bayreuth", 1839, S. 3, dass Benda 1738 ein Douceur von 70 Dukaten erhielt, Quantz 1736 ein solches von 100 Spez. Dukaten, der württem-

knecht wurde bereits in jungen Jahren dem Kapellmeister als Konzertmeister zur Seite gestellt.

Hinsichtlich der Aufführungen musikdramatischer Stücke am Bayreuther Hofe seit dem Regierungsantritt Friedrichs lässt sich sagen, dass in den ersten Jahren Serenaden und Pastorales gegeben wurden, wie wir sie in ähnlicher Stilisierung in Bayreuth schon während der Regierungszeit Georg Wilhelms angetroffen haben. Wir hören in den Briefen Wilhelmines an den Bruder, dass im Jahre 1735 ein Pastorale, „tirée d'un des Operas de Graun", zur Geburtstagsfeier des Markgrafen im Jahre 1736 eine Serenade allegorischen Inhalts,[1]) im Jahre 1737 wiederum ein Pastorale zur Aufführung gelangten.[2]) Im April 1738 wurde Paganellis „Dido" gegeben, sowie zum Geburtsfest der Markgräfin zu St. Georgen im Juli die Serenade: „Die allgemeine Freude",[3]) in der die vier Elemente Wilhelminen verherrlichten. Dem Lobe des Markgrafen galt das „Unterthänigste Freudenopfer,[4]) bei dem ... Geburtsfest Friedrichs ... 10. Mai 1739 ... in Musik versetzet von Johann Pfeiffer, Capellmeister ... aufgeführet von Otto Diener benebst denen sämtlichen Cammer-Musicis".

Der Umschwung, der nun im Bayreuther Musikleben sich vollzog und die endgültige Herrschaft der italienischen Oper am Hofe zur Folge hatte, fällt ungefähr mit dem Eintreffen der italienischen „Caravanen" zusammen. Anfang April 1740 traf die neue italienische Truppe in Bayreuth ein. Zum Geburtsfest des Markgrafen (10. Mai) ging bereits eine italienische Oper in

---

berg. Musiker Reuter 1736 50 fl., der preussische Musiker Rottowsky 1738 die gleiche Summe. — Johann Adolph Scheibe wurde 1740 zum „wirklichen Capellmeister" ernannt (Mattheson, „Grundlage einer Ehrenpforte", a. a. O., S. 315). Akten wie Adresskalender führen diesen Musiker jedoch nicht auf. Vielleicht erhielt er nur den Titel eines markgräflichen Kapellmeisters.

1) Vergl. hierzu Wilhelmines Denkwürdigkeiten, a. a. O., Bd. 2, S. 153. Heinritz erwähnt für dieses Jahr a. a. O., S. 4 noch die Aufführung eines „Singspiels mit Ballet" am Geburtstag Wilhelmines.

2) Vergl. hierzu Wilhelmines Denkwürdigkeiten, a. a. O., Bd. 2, S. 166.

3) Textbuch im A. Bamb. Sauerweinsche Collect., a. a. O.

4) Textbuch ebenda.

Szene, wohl die erste grösseren Umfangs, die seit dem Regierungsantritt Friedrichs am Hofe gespielt wurde:

„Argenore", Tragedia rapresentata nel Giorno Natalizio di Sua Altezza Serenissima Federico ... Als Librettist der Oper stellt sich in der Vorrede des Textes[1]) Giov. Andrea Galletti vor, der demnach also schon vor 1743 Beziehungen mit dem Bayreuther Hofe unterhalten haben muss, als Komponistin wird auf dem Titelblatte die Markgräfin Wilhelmine selbst genannt.[2])

Die Oper führt uns in die Stadt Sinope „in Ponto". Palmida, die Tochter des Königs Argenor, verlobt sich heimlich mit dem General Ormondo. Argenor verspricht jedoch dem Prinzen Leonidas die Hand seiner Tochter. Der Prinz wird von Palmida abgewiesen; Alcasto, der ebenfalls die Liebe der Königstochter zu gewinnen sucht, verrät dem Argenor die heimliche Zusammenkunft Palmidas mit Ormondo. Der General wird nun auf Befehl des Königs ins Gefängnis geworfen, ersticht dort jedoch die Wachen und rettet sich in die Stadt, wo er die Soldaten gegen den König aufwiegelt, im Kampfe gegen die königlichen Truppen jedoch die tödliche Wunde erhält. In Raserei eilt Palmida zum Tempel und zerstört die Altäre. Den ihr sich nahenden Leonidas sticht sie mit dem Degen nieder. Nun befiehlt Argenor, für Palmida und Alcasto die Hochzeit zu richten. Da übergibt Martesia dem König einen Brief ihres verstorbenen Vaters, der ihr aufgetragen hatte, diesen erst dann Argenor zu überreichen, wenn Ormondo eine grosse Gefahr drohe. Aus diesem Briefe erfährt nun Argenor, dass Ormondo sein Sohn Eumenes war, der ihm als Knabe geraubt worden. Alcasto, den Anstifter des Unheils, lässt Argenor sogleich durch die Wachen töten. Als ihm die Nachricht gebracht wird, dass Palmida sich ins Meer gestürzt habe, greift er auch selbst zum Dolch und tötet sich.

Galletti bemerkt in seiner Vorrede, die an den Markgrafen gerichtet ist: „Se per la prima volta, che la sorte mi permette

1) K. Universitätsbibl. Erlangen (R. L. 57a). Eine deutsche Übersetzung ist neben das italienische Original gedruckt.

2) Die Partitur ist verschollen. Nachforschungen blieben erfolglos.

l'honore di porre sulle scene un rozzo parto di mia debole penna, d'una Tragedia mi servo in festiggiare il sempre Gloriosissimo Giorno Natalizio di Vostro Serenissima Altezza, non mi giudicate trascurato, opure d'animo maligno, poiche Necessitas non habet legem, ne fia mia colpa, mentre l'Argomento datomi non comporta intreccio, e fine diverso." Der Librettist wollte also nur für die Ausführung des Textes die Verantwortung übernehmen, während er betont, dass ihm das Argomento vorgeschrieben worden ist. Hinsichtlich des Grundmotivs der Handlung, der Liebe dreier Prinzen zu der einen Prinzessin, der fast allen am Hofe Argenors unbekannten Herkunft Ormondos, neigt der Text der venetianischen Oper zu, während in der Durchführung, namentlich in dem fortwährenden Morden und Töten auf der Bühne im dritten Akte, wodurch bis zum Ende des Stückes der Untergang fast sämtlicher Personen (nur Martesia bleibt noch am Leben) herbeigeführt wird, der Hamburger Opernstil aus der Zeit Georg Wilhelms wieder auflebt. Nicht so sehr die Ausschaltung des Chors (nur beim Triumphzug Ormondos zu Beginn des ersten Aktes findet sich ein allgemeiner Jubelchor), als vor allem die Anordnung, Stilisierung und Form der Arien lässt ersehen, dass Galletti Neapolitaner Opernlibrettisten kannte.

Bereits im Mai 1741 gelegentlich der Festlichkeiten, die zu Ehren des Markgrafen veranstaltet wurden, kam in Christian Erlangen der Führer der Librettisten der Neapolitaner Schulen, Metastasio, mit einem Werke zu Worte:

„L'Alessandro nell'Indie".[1]) Nennt auch das Textbuch keinen Librettisten, so ergibt doch der Vergleich des Textes mit dem gleichnamigen Stücke Metastasios, dass beide Texte, abgesehen von einigen belanglosen Kürzungen im Erlanger Buche, miteinander übereinstimmen. Da das Textbuch auch den Namen des Komponisten verschweigt, so lassen sich über denselben nur Vermutungen aufstellen. Wäre auch an eine Wiedergabe der Musik Pescettis zu denken, so gewinnt doch

1) K. Universitätsbibl. Erlangen (R. L. 57a). Eine deutsche Übersetzung ist neben das italienische Original gedruckt.

die Annahme, dass die Musik Joh. Ad. Hasses in Erlangen gespielt wurde, an Wahrscheinlichkeit. Hasses „Alessandro" war wiederholt in Venedig (1735 und 1738) zur Aufführung gelangt[1]) und dürfte sicherlich den Mitgliedern der Bayreuther „Caravane Italiene" bekannt geworden sein. Ihr Eintreten für die Musik Hasses wie der Umstand, dass dieser Komponist am Dresdener Hofe in hohem Ansehen stand und einen Ruf als Opernkomponist genoss,[2]) mögen zu der Aufführung der Hasseschen Musik Veranlassung gegeben haben. Nicht das Werk eines Durchschnittsmusikers, der dem Zeitgeschmack Rechnung trug, sondern das eines bedeutenden Künstlers, der die Neapolitanische Oper über die Fährnisse der Porporaschen Richtung glücklich hinwegführte, wäre demnach am Bayreuther Hofe im Jahre 1741 eingezogen.

Auch der Geburtstag des Markgrafen im Jahre 1742 brachte wieder die Aufführung einer italienischen Oper:

„Eliogabalo",[3]) „imperator di Roma", sucht die Liebe Livias zu erlangen. Dies gelingt ihm. Livia erwidert seine Liebe, obwohl sie die Braut Alessandros ist und durch die Gunst des Kaisers sich die Achtung des Vaters verscherzt. Dieser bemüht sich nun, den Kaiser zu verderben. Seine Anschläge werden jedoch entdeckt. Wiederholt schenkt ihm Eliogabalo auf die innigen Bitten Livias hin Leben und Freiheit, selbst dann, als er bei einem Festmahle seine Tochter zu ermorden droht. Als nun Livia den Geliebten verlassen will, um die Liebe des Vaters zurückzugewinnen, da ist Domizio überwunden und willigt in eine Verbindung seiner Tochter mit Eliogabalo.

Das Textbuch nennt weder den Librettisten noch den Komponisten. Mit der gleichnamigen Venezianer Oper Aureli-Borettis hat die Bayreuther Oper nichts zu tun. Anlage, Form und Ausgestaltung des Textes lassen vielmehr den Einfluss Metastasios erkennen. Eliogabalo erscheint als ein Muster von Edelmut, überbietet sich von Akt zu Akt mit humanen Verordnungen und Hand-

1) Wiel, a. a. O., S. 122, 127.

2) Fürstenau, a. a. O., Bd. 2, S. 205 ff.

3) K. Universitätsbibl. Erlangen (R. L. 39). Eine deutsche Übersetzung ist neben das italienische Original gedruckt.

lungen. Die Liebe macht ihn zum Engel. Anders ist der unerbittliche Domizio gezeichnet, ein Wüterich gegen die Tyrannen nach dem Vorbild der Bösewichte Metastasios, der jedoch schliesslich durch die Entsagung seiner Tochter umgestimmt wird. Mit einer allgemeinen Versöhnung schliesst das Stück. Der Chor (der Mädchen, Pagen und Gladiatoren) hat nichts zu singen. Die Titelpartie wurde von Zaghini, die Rolle der Livia von Eberard, die Alessandros von Diener, die Domizios von Galletti dargestellt.

Im September des Jahres 1743 kam Friedrich der Grosse nach Bayreuth, um Schwester und Schwager zu besuchen. In seinem Gefolge erschien Voltaire und der Castrat Porporino. Grosse Festlichkeiten wurden dem Gast zu Ehren veranstaltet. Racines „Bajazet" gelangte zur Aufführung, ebenso eine italienische Oper:

„Lucidoro",[1]) dramma pastorale per musica. Als Librettist der Oper wird im Textbuche Galletti[2]) verzeichnet, während der Komponist unerwähnt bleibt. Prinz Lucidoro aus Tirus hatte sich bei einem Seesturm auf eine cyprische Insel geflüchtet. Dort trifft er mit der Schäferin Cloridea zusammen. Die beiden verlieben sich in einander. Um Lucidoro auf die Probe zu stellen, schenkt Cloridea ihre Gunst vorübergehend dem Schäfer Ergasto. Auf Befehl Silvanos, des Führers der Schäfer, soll nun Lucidoro, der ihm „Tochter, Ehr und Friede rauben" wollte, getötet und Jupiter geopfert werden. Allein Cloridea befreit den gefangenen Lucidoro. Als aber ihr Vater sie zu zwingen sucht, den wieder eingeholten Geliebten selbst zu töten, will sie sich selbst das Leben nehmen. Nun ist Silvano überwältigt. Als auf dem heiligen Altar zudem jetzt die Inschrift „Vivino insiem congiunti" erscheint, da willigt er in eine Vereinigung seiner Tochter mit dem Prinzen.

Auch diese Schäferoper Gallettis verrät den Einfluss Metastasios, weniger hinsichtlich der Wahl des Stoffes, als der Aus-

1) K. Universitätsbibl. Erlangen (R. L. 58). Eine deutsche Übersetzung ist neben das italienische Original gedruckt.

2) Hier bezeichnet sich Galletti als „Sr. Hochfürstlichen Durchlaucht würklichen Diener".

arbeitung desselben. Da treffen wir zumeist am Ende der Szenen jene dreiteiligen Arien, die bald von zarter Schwärmerei, bald von melancholischer Trauer, bald von Zorn und Wut erfüllt sind.[1]) In der 4. Szene des ersten Akts, in der Cloridea ihrer Abneigung gegen eine Vermählung mit einem Schäfer Ausdruck verleiht, singt Silvano folgende Arie:

„Se il mio paterno amore
Sdegna il tuo core altero,
Più giudice severo,
Che padre a te saro.

E quella tua follia
Che forse volgi in mente,
Prima, che adulta sia
Nascente opprimerò."

der wir, abgesehen von einer kleinen Variante in der 5. Zeile, Wort für Wort in der 1. Szene des ersten Akts von Metastasios „Siroe" begegnen. Clorideas Arie „Per tutto il timore" in der 8. Szene des dritten Akts stimmt mit der Arie Valentinianos gleichen Anfangs in der 10. Szene des dritten Akts von Metastasios „Ezio" überein. Galletti stellte also nicht allein Arien in seine Texte, die Versen Metastasios nachgebildet oder nachempfunden waren, sondern auch solche, die von diesem Librettisten selbst herrührten. Auch die Art, mit der im dritten Akte nach dem Selbstmordversuch Clorideas der rasche Umschwung der Handlung und die günstige Wendung der Geschicke der Liebenden herbeigeführt wird, erinnert an Metastasios Opernschlüsse. Einen mit der Handlung in Verbindung stehenden Tanz finden wir am Schlusse des ersten Akts, an dem sich „die Schaubühne in einen angenehmen Ort verändert, . . . allwo Nimpfen und Schäfer zusammenkommen, um sich auf unterschiedliche Weise zu erlustigen, wovon einige derselben den Ball formieren". Die Rollen der Oper waren derart verteilt, dass Zaghini den Lucidoro, Galletti

1) Wie in der Oper „Argenore", so sind auch hier verschiedene Arien mit einem Sternchen versehen. Eine Anmerkung auf der fünften Seite des Lucidoro-Textbuches klärt uns über die Bedeutung derselben auf: dass „diejenigen Arien, welche mit diesem Signo bezeichnet, von unterschiedlichen Auctoribus sind".

den Silvano, Diener den Ergasto und Frau Eberard die Cloridea sang.

Im Karneval 1744 wurde in Erlangen „nel nuovo famoso Teatro“ die italienische Oper:

„Sirace“[1]) zur Aufführung gebracht. Das Libretto war wiederum von Galletti, „Sr. Hochfürstlichen Durchlaucht bestallten Poeten“, geschrieben worden. Wer mag den Text in Musik gesetzt haben! Nach Angabe des Textbuches waren die Dekorationen der Oper wie auch das „neue Theater“ von dem Venezianer Giov. Paolo Gaspari, „Pittore ed Architetto Teatrale dello Loro Altezzo“ ausgeführt worden. Als Schauplatz der Handlung hatte Galletti Numidien gewählt. Der mauritanische König Sirace liebt Fulgene, die Tochter seines Feindes, des numidischen Königs Rusteno. Um Fulgeno zur Gattin zu erhalten, zieht Sirace gegen Rusteno zu Felde. Durch den Verrat seines Bruders Jugarte, der auf solche Weise die Liebe der afrikanischen Prinzessin Mirilde zu gewinnen sucht, gerät er in die Gewalt Rustenos, erlangt jedoch mit Hilfe der Zauberin Biralca wieder die Freiheit und vermag mit Fulgene zu fliehen. Die Verfolgung der Liebenden wird durch Biralca vereitelt. Jugarte kehrt reumütig mit seinen Truppen zu Sirace zurück, da Mirilde nicht einem Verräter angehören will. Das Kriegsglück wendet sich nun den Mauritanern zu; Rusteno wird gefangen genommen. Aber auch jetzt noch weigert er sich, seine Einwilligung zu einer Vereinigung seiner Tochter mit Sirace zu geben. Sirace schenkt ihm die Freiheit und übergibt ihm, da Fulgene dem Vater nicht entsagen will, das Schwert:

„... se l'amor mio merita pena
Con quell acciar di propria man mi svena.“

Nun ist Rusteno überwunden. Unter allgemeinem Jubel endet das Stück.

Wenn Galletti in der Vorrede seines Textes bemerkt: „Viene asserito da notizie istoriche, essere stato tale l'odio delli Numidi contro de'Mauritani negl'andati Secoli, che Rusteno Re

1) K. Universitätsbibl. Erlangen (R. L. 57 a). Eine deutsche Übersetzung neben dem italienischen Original.

di Numidia, restante vinto in un fato d'Armi da Sirak, o Sirace Re di Mauritania, risolvesse più tosto vivere tra ceppi, e soffrire in fine atroce morte, che conceder a Sirace la figlia Fulgene in sposa, della quale vivea già egli corrisposto amante, e concluder trattato di pace offertagli dal vincitore con ogni avantaggio, Tale funesto fine se da me vien variato, e a solo motivo di togliere agl' occhi de spettatori l'orrore d'un tragico spettacolo, e per render più Eroico il personaggio di Sirace", so sehen wir wiederum, wie stark er unter dem Banne Metastasios stand. Während er in „Argenore" die Katastrophen als „Notwendigkeiten" erklärte und sich nicht scheute, einen Mord um den andern im dritten Akte auf die Bühne zu bringen, verändert er in diesem Stücke „tale funesto fine", „di togliere agl'occhi de spettatori l'orrore d'un tragico spettacolo" und lässt demnach die Oper ohne Schatten schliessen. In dem edelmütigen, schliesslich sogar zum Sterben bereitwilligen Sirace, der zwischen der Liebe zum Vater und zum Gatten kämpfenden Fulgene, dem unbeugsamen, grausamen Rusteno, den der Librettist durch den abgeänderten Schluss noch heroischer charakterisiert zu haben glaubte, begegnen uns Gestalten Metastasioscher Herkunft. Ebenso zeigen die Arien mit ihren Vergleichen und zarten Stimmungen das Vorbild Gallettis auf (z. B. II, 4, Arie Mirildes):

„Come su verde prato
Suol nell' estivo ardor
Mancando il fresco umor
Languire il fiore:

Cosi lo sdegno usato
In me languisce già,
Se palpitando va
Questo mio core."

Dagegen scheint die Zauberin Biralca einem anderen Kreis zu entstammen. Biralca ist die treue Beschützerin und Helferin der Liebenden, denen sie ihre Zauberkräfte leiht. Doch greift sie nicht nur vorübergehend wie ihre Genossinnen der entschwundenen Hamburger Oper in die Handlung ein, sondern bestimmt durch ihr Tun den Fortgang der Handlung. In der letzten Szene des ersten Akts öffnet sie den Liebenden im Ge-

fängnis eine „verschlossene Türe, welche zu einem unterirdischen Orte leitet“ und die Flucht ermöglicht. Als in der 15. Szene des zweiten Akts Rusteno mit den Schergen naht und die Gefangennahme der Liebenden unmittelbar bevorsteht, berührt sie mit einem Stab eine Felswand, worauf sich eine Türe auftut, welche die Liebenden in geheime Gänge eintreten lässt. Geister sind ihre ständigen Begleiter und vollziehen ihre Befehle. Durch ihr Auftreten kommt in die Oper ein romantisches Element. Die Rolle wurde von dem Castraten Leonardi gespielt. Zaghini gab den Sirace, Galletti den Rusteno, Diener den Jugarte; die Sängerinnen Sellerina und Eberard hatten die Partien der Fulgene und Mirilde inne.

Auch nach dem Jahre 1744 nahm das Bayreuther Musikleben unter dem Protektorate des Markgrafen und der regen Anteilnahme Wilhelmines einen günstigen Fortgang. Über Einzelheiten unterrichtet uns verschiedentlich wieder der Briefwechsel der Markgräfin mit Friedrich dem Grossen.[1])

Die Anwesenheit Hasses und seiner Frau sowie des Sängers Carestini in Bayreuth im Jahre 1746 meldet ein Brief Wilhelmines vom 12. Juli[2]):

„... Nous avons ici un assemblage de Muses qui m'amussent car tout le jour Hasse la Faustine et Carestini ...“

Welchen Ruf die Bayreuther Oper damals genoss, mag die Tatsache erweisen, dass ein „émissaire de Danemark“, der für Kopenhagen Musiker werben sollte, nicht nur nach Dresden und Braunschweig, sondern auch nach Bayreuth reiste.[3]) Von den Versuchen des „emissaire“, Sänger dem Bayreuther Hofe abspenstig zu machen, spricht der Brief Wilhelmines vom 25. Dezember 1746,[4]) der zugleich von der Besserung des Gesundheitszustandes Zaghinis und den gesanglichen Fortschritten des Contraaltisten Stefanino handelt. Den Aufenthalt der Sängerin

1) A. Charl.

2) Vgl. hierzu die Antwort Friedrich des Grossen vom 18. Juli in Oeuvres, a a. O., S. 145.

3) S. den Brief Friedrich des Grossen vom 8. Dezember 1746 in Oeuvres, a. a. O., S. 149.

4) Derselbe ist abgedruckt in Oeuvres, a. a. O., S. 150.

Dubuisson in Bayreuth erwähnt Friedrich der Grosse in seinem Briefe vom 17. Januar 1747,[1]) die französische Schauspieltruppe am Hofe[2]) sowie Ballettmitglieder, welche in der Oper mitwirkten, Wilhelmine in ihrem Briefe vom 31. Januar:

„... La Comedie est tres bonne nous avons des Acteurs qui surpassent ceux de Paris. Pour la Dance nous n'avons de parfait que Guerardi qui a figuré avec Dupres a l'Opera et qui est son Ecollier. On lui a enlevé sa Femme a paris ce qui la si fort faché quiel a quité de depit ..."

Bemerkungen über Salimbeni sowie wiederum über den Gesundheitszustand Zaghinis enthält der Brief Wilhelmines vom 11. November[3]):

„... le suis charmée du retablissement de Salimbeni je pensse que sa voix Melodieux aura attendu jusqu'à *la* mort même. Je regrete beaucoup de n'avoir pu l'enttendre. Zaghini est aussi hors de Danger et sera dans deux mois de retour. On regarde sa guerison Come un Miracle sa voix doit etre plus belle que j'amais ..."

Eine gewisse Bitterkeit, nicht ebenso wie der Bruder erstklassige Kräfte an ihrer Oper zu besitzen, kommt in einem im Februar 1748 geschriebenen Briefe Wilhelmines zum Ausdruck:

„... Votre opera doit etre parfait apresant lastrua Salimbeni Romani et la Gasparini font 4 personage Uniques..."

Als der Bruder der Schwester von den Erfolgen von Grauns „Cinna"[4]) sowie über eine Intermezzotruppe[5]) berichtet, antwortet Wilhelmine am 12. März:

---

1) Oeuvres, a. a. O., S. 152f.

2) S. hierzu J. J. Olivier, „Les comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIIIe siècle", 3 serie, S. 29ff.

3) S. hierzu den Brief Friedrich des Grossen vom 30. Oktober 1747 in Oeuvres, a. a. O., S. 168.

4) S. hierzu den Brief Friedrich des Grossen vom 2. Januar 1748 in Oeuvres, a. a. O., S. 171.

5) S. hierzu den Brief Friedrich des Grossen vom 8. März 1748 in Oeuvres, a. a. O., S. 176.

„... l'Opera de Cinna que j'ai parcouru ma para tres beau j'on faits Copier les airs cellui que vous avez Composé sera Chanté le premier et j'ossai deja l'Idée qui Convient a son Autheur. Les Intermezo ne laisseront pas mon tres cher Frere de vous divertir. Il y en a dont la Musique est excelante ...“

Mit besonderer Freude erzählt die Markgräfin ihrem Bruder in einem Briefe vom 14. Mai von dem neuen Opernhaus, das in Bayreuth errichtet worden war:

„... J'ai étée voir ces jours passez la nouvelle maison d'Opera dont j'ai étée charmée elle est presque fini en dedans. Bibieno a rassemblé dans ce Theatre toute la quintessance du gout Itallien et Francois et il faut lui rendre la Justice que cett un grand homme dans son metier ...“

Die alte Opernbühne aus der Zeit Christian Ernsts mochte den Anforderungen, die jetzt Oper und Ballett stellten, wohl nicht mehr länger Genüge leisten. Der Hof dürfte sich daher allmählich mit dem Gedanken vertraut gemacht haben, ein neues Opernhaus zu erbauen. Ende des Jahres 1743 wandte sich, wie wir gesehen haben, Wilhelmine an ihren Bruder mit der Bitte, ihr die Pläne seines Opernhauses zu übersenden. Im Jahre 1744 werden die Vorbereitungen für den Neubau in Bayreuth getroffen, am 25. Februar des nächsten Jahres die ersten Arbeiten begonnen.[1]) Im Sommer 1749 ist der Bau fertig. Als Schöpfer der Fassade des neuen Opernhauses dürfen wir seit den Forschungen Hofmanns[2]) Saint-Pierre ansehen, während die Ausgestaltung des Innern durch den im März 1748 von Dresden nach Bayreuth gekommenen Architekten Guiseppe Galli Bibiena erfolgte.[3]) Bereits im September 1748 kehrte Bibiena wieder nach Dresden zurück, nachdem er seine Aufgabe in kürzester Zeit gelöst hatte. Wie sehr seine Wirksamkeit in Bayreuth den Wünschen Wil-

1) Hofmann, a. a. O., S. 204ff.

2) A. a. O., S. 205.

3) Ebenda, S. 206. Eine feinsinnige Einschätzung der künstlerischen Bedeutung des Opernhauses bei Fester, „Markgräfin Wilhelmine und die Kunst am Bayreuther Hofe“, a. a. O., S. 161.

helmines entsprach, geht aus der oben mitgeteilten Briefstelle hervor.

Dass Hasse mit seiner Gattin auch im Jahre 1748 wiederum in Bayreuth weilte und sich dort als Komponist betätigte, zeigen die beiden Briefe der Markgräfin vom 13. Juni und 28. Juni, von denen der erstere wiederum Nachrichten über Zaghini bringt:

„... J'ai entendu la Faustine qui est ici depuis quelques Jours. Je la trouve plus forte que j'amais s'etant desacoutarmée de ce je ne scai quoi de rude quelle avoit dans sa facon de chanter. Son Mary est occupé presantement ici a composer les airs des deux Operas qu'on jouera. Ceux quil a fait a Dresden sont ses chef d'œuvres. Je crains que le pauvre Zaghini ira chanter dans l'autre monde. Il est revenu ici parfaitement gueri mais il reprend de nouveau le meme mal quil a eu, et je ne le crois pas d'humeur a ce faire touts les ans des nouvelles operations. La Musique est fort delabrée je crains que nous n'aurons qu'un Theatre de la Musique et point de chanteur ce qui vaut autant qu'un Roy sans Royaume ..."

„... Hasse a composé de tres beaus Airs pour l'Opera. ... Hasse a fait aussi ici un Concert pour la Flute mais il n'aproche pas de ceux de quantz ..."

Von einer neuen Sängerin in Bayreuth, einer Schülerin der Astrua, hören wir in dem Briefe Wilhelmines vom 20. Juli:

„... Il m'est venu une nouvelle Chanteuse qui a été Ecollière de l'Astrua, elle a une terrible entandue de voix pour une Feme. Elle Chante dans le gout d'Egiziele que je trouve detestable et dont je tache de la desacoutamer ..."

von einem Gastspiel der Benedetta [= Benedetta Molteni] in Bayreuth in jenem vom 11. Oktober:

„... J'ai milles graces a vous rendre de celle que vous avez eue mon tres ches Frere de permettre a la Benedetta de venir ici. Elle c'est tres bien conduite et je n'ai sujet que de m'en louer. L'Opera a été tres confus, notre chanteuse est tombée malade ce qui a interrompu les epreuves, cepandant il a été joué tant bien que mal ..."

Ein besonders interessantes Urteil über den Opernkomponisten Porpora sowie über eine Bayreuther Sängerin finden wir im Briefe der Markgräfin vom 10. November:

„... J'ai vu Porpora ici il ya 2 ans. C'est un pauvre Compositeur pour le Theatre mais un tres habile maitre pour regler la voix. J'ai fait aquisition d'une Chanteuse qui a la plus belle voix du monde. Il ya deja 6 mois quelle est ici mais Come elle avoit étée toujours mallade je n'avois pu juger de son habilité, elle a 2 Octave et 4 tons tous egeraux et net ..."

In einem zwei Tage später geschriebenen Briefe kündigt Wilhelmine dem Bruder die Ankunft ihrer Tänzerin Jacinthe an:

„... Je faits partir Dimanche la Jacinthe notre seconde Dansseuse et suis au desespoir de ne pouvoir vous envoyer la premiere qui est Infiniment au dessus de celle ci mais elle est toujours languissante ayant eu la fievre pendant trois mois. La Jacinte est fort legere, son pied est charment et elle a beaucoup de graces dans le Comique elle dance aussi le demi serieux tres bien pour les pas mais les Bras pouroit etre meilleur. Je vous suplie de la faire tenir de Cour car elle est un peu meyere et pouroit faire voulu partir sans son Mari qui est Maitre de Ballet et a toutes les graces du monde. Come vous n'avez souhaité qu'une Dansseuse il n'est point Compris dans l'accord, il serai charmée si celle Terpsicore peut contribuer a vos plaisir ..."

Mit Ungeduld erwartete die Markgräfin in jenen Tagen die Ankunft Quantz' und fügt in ihrem Briefe vom 25. November hinzu: „... il trouvera notre Musique fort delabrée ..." Über Sängermangel klagt sie in dem Briefe vom 30. November, in dem sie gleichzeitig den gesanglichen Fortschritten Stefaninos Lob spendet:

„... Nos Operas seront Interrompu cett hiver faute de chanteurs. Stephanini devient touts les jours meilleurs, et Comence a surpasser ..."

Als Friedrich der Grosse unterm 19. Januar 1749 der Schwester die Übersendung von Grauns „Ifigenia in Aulide" in

Aussicht stellt,[1]) und ihr die Musik auch wirklich überschickt, antwortet die Markgräfin am 11. Februar:

„... J'ai fait dabort Copier les airs de l'Opera d'Iphigenie que nous entendrons demain ..."

Dass auch die opera buffa ebenso wie am Berliner Hofe ihren Einzug in Bayreuth hielt, ersehen wir aus dem Briefe der Markgräfin vom 26. Oktober (Himmelscron):

„... Les Intermezzo sont fort amusants lorsque les Acteurs sont aussi bon que ceux que vous avez. Ils sont si fort en vogue en Italie qu'on y a forme des Operas Comiques. On dit quil a trouve les plus belles voix du monde parmi ses farçeurs qui gagnant beaucoup et n'ayant pas besoin de beaucoup d'Etude aiment mieux s'adonner au Burlesque qu'au serieux ..."

Unterm 17. November berichtet Wilhelmine von dem Sänger Cassati sowie von 2 Flötisten, die sich in Bayreuth aufhielten:

„... Nous somes depuis 3 jours rentré en ville. J'y ai trouvé 3 Virtuons que j'ai entendue. L'un a eu l'honneur d'etre a votre service cett un chanteur qui se nome Cassati. Depuis quil a quité Berlin le pauvre Diable a fait de si minus progrès quil court risque de chanter un jour de l'Hospital. Les deux autres sont des Fluteurs. L'un qui est au service de Saxe a une embouchure excelante beaucoup de gout, mais la durée Lui manque. L'autre est de Manheim son embon chure est passable il joue touts ce quil y a de plus difficil et exprime bien mais son gout est detestable ..."

Ein begeistertes Urteil fällt die Markgräfin am 21. März 1750 über einen für den Bayreuther Hof engagierten Oboisten [= ?]:

„... J'ai fait une grande aquisition d'un Hobois qui surpasse pour l'Embouchure et l'execution touts ce qu'on en scaurait dire. Je n'ai jamais pu souffrir cett Instrument et l'avois banni d'ici, Mais cett homme scait le moderer et entirer si bien parti quil touche verritablement ..."

1) Oeuvres, a. a. O., S. 187.

Wenig günstig lauten im Jahre 1751 die Nachrichten über die Bayreuther Opernaufführungen. In dem Briefe vom 1. Januar heisst es:

„... Je crains que nous n'aurons point d'Opera cette anée. La seconde Chanteuse a laquelle j'avois donné permission d'aller a Viene n'etant point de retour ..."

Und am 8. Oktober schreibt Wilhelmine:

„... Je me trouve fort embarassée pour l'Opera ne pouvant trouver de Chanteur. Romani que j'ai vu ici m'a assurée quil ni a plus rien de bon en Italie ..."

Auch die ersten Monate des Jahres 1752 liessen sich für die Bayreuther Oper schlecht an. Am 27. Januar klagt Wilhelmine:

„... Nos Operas ont comancé qui ront assez mal les acteurs etant tous enroués ..."

Der Brief vom 15. Februar enthält das gleiche Klagelied und erbringt zugleich einen neuen Beweis für die hohe Meinung, welche die Markgräfin von den Leistungen Hasses hatte:

„... L'Opera a cessé faute d'Acteurs qui sont tous hors d'etat de chanter. Le pauvre Hasse est a l'extremité Je le regrete beaucoup. Cettoit un grand home dans son metier, et qui mourera avec gloire s'etant soutenus jusqu'à la fin ..."

Am 28. März macht Friedrich der Grosse der Schwester von der Aufführung von Grauns „Orfeo" Mitteilung.[1]) Am 3. April entgegnet Wilhelmine:

„... Orphée fait un beau sujet d'Opera surtout pour les machines. Je pers touts les mauvais sujets de ma troupe. Quoique je ni aye point regret je crains que j'aurais peine a les remplacer ..."

Notizen über Opern- und Ballettaufführungen bringt der Brief vom 10. August:

„... Nous l'avons amusé par 2 Opertes qui ont assez bien reussi Les Airs de Graun ont brillé dans la derniere. Les Ballets Historiez et a Machines ont fait un tres bon effet ..."

1) Oeuvres, a. a. O., S. 211.

Von dem Engagement des Sängers Donini spricht der Brief vom 4. September:

„... Donini est ici. Je l'ai engagé avec bien de la peine pour l'Opera. Il a de l'etoffe on pouroit en faire un Grand Chanteur s'il n'avoit un fond de vanité qui le persuade quil ny a rien au dessus de Lui ..."

Bemerkenswerte Aufschlüsse über den für ihr Libretto „Semiramis"[1]) in Aussicht genommenen Komponisten gibt der Brief vom 9. November (Erlangen):

„... Je m'occupe en attendent a regler L'Opera de Semiramis. Hasse n'a pas été en etat de le composer. J'ai etee obligée de le donner a un Italien qui n'a pas trop bien reussi. J'attends encore deux Chanteurs pour completer ma trouppe ..."

Unterm 6. Januar 1753 berichtet Wilhelmine von ihren neuen Sängern:

„... Nous avons comencé le Carneval par l'Opera. Mes nouveaux Chanteurs sont arrivés. Les voix sont bonnes, mais on entend quils ont eu de mauvais Maitres, ils ont encore besoin d'etre moriginé ..."

Am 27. Januar wird das Bayreuther Schloss ein Raub der Flammen. Auch die Theatergarderobe ging durch den Brand teilweise unter. Am 31. Januar meldet Wilhelmine dem Bruder die wohl durch das Brandunglück veranlasste Abreise der Sängerin Venturina,[2]) und fügt die Bitte an, ihrem Gatten eine Flöte sowie einige Konzerte von Quantz zu schicken.[2]) Friedrich entspricht dem Wunsche der Schwester bereitwilligst[3]) und bietet ihr unterm 23. Februar auch Kostüme für die Bayreuther Opernaufführungen an.[4]) Am 16. Juni kann Wilhelmine dem Bruder bereits wieder schreiben:

---

1) In einem undatierten Briefe der Markgräfin (A. Charl.), der vielleicht schon 1750 geschrieben ist, heisst es: „... J'ai étée occupée touts ces jours a mettre Semiramis en Opera et a la Traduire, je prendrai la Liberté de soumetre ce digne ouvrag ne a votre jugement des quil sera transcrit ...".

2) Oeuvres, a. a. O., S. 219.

3) Oeuvres, a. a. O., S. 222.

4) Oeuvres, a. a. O., S. 224.

„... Nous l'avons amusé avec les Opera ...“

Eine neue Oper kündigt Friedrich der Grosse am 16. April 1754 der Schwester an: Grauns „Montezuma“, dessen Text der König in französische Verse und Tagliazucchi ins Italienische übertragen hatte, und bemerkt hierzu in seinem Schreiben[1]): „La plupart des airs sont faits pour ne point être répéter ...“ Am 25. April geht Wilhelmine auf Friedrichs Bemerkungen über die Kavatinenform ein und macht ihm ausserdem Mitteilung über die neuen in Bayreuth eingetroffenen Künstler:

„... Je ne scai mon tres cher Frere si la Musique ne souffrira point de ce que les airs ne sont pas repetez. Si j'ose le dire je crois quil vaudroit mieux retrancher les ritornelles qui font terriblement languir l'action et ne faire des Cavata que des Airs d'expression je n'ai pas osé encore risquer de bannir tout a fait les Ritornelles mais j'en retranche autant que je puis. Mes Virtuoses sont enfin arrivé. J'ai fait aquisition d'un second Chanteur Soprano qui a la plus belle voix que j'aye entandu en ma vie, Mais qui a grand besoin encore d'etre leché. Il etoit dans la Maison du Comte Bielete Senateur de Rome qui la fait ellever et qui a eu la politesse de me le ceder. Il n'a que 17 ans. Ce sera dans 2 ou 3 ans un second Salimbeni s'il aquiert l'art ...“

Die Aussprache der Geschwister über Montezuma und die in dieser Oper sich findenden Kavatinen dauert auch während der italienischen Reise Wilhelmines fort. Unterm 4. Mai meint Friedrich[2]): „Quant aux cavatines, j'en ai vu de Hasse qui sont infiniment plus jolies que les airs, et qui passent rapidement ...“ Am 21. November schreibt er[3]): „... Je crois que cet opéra vous ferait plaisir, Graun a fait un chef-d'-oeuvre, il est tout en cavatines ...“ Am 11. Januar 1755 folgt ein Bericht der Aufführung[4]): „Nous avons eu ici la représentation de Montezuma. Le décorateur et le tailleur ont tiré le pauvre auteur d'affaire, surtout deux mauvais coups de pistolet ont été extrême-

1) Oeuvres, a. a. O., S. 241 f.
2) Oeuvres, a. a. O., S. 242 f.
3) Oeuvres, a. a. O., S. 252.
4) Oeuvres, a. a. O., S. 257.

ment applaudis. L'Astrua a joué la dernière scène avec un pathétique admirable, et Graun s'est surpassé en musique ..." Unterm 25. April[1]) verrät er der Schwester, „à faire un opéra des Frères ennemis" und verspricht in der Oper dem Stefanino, der demnach damals für Berlin beurlaubt worden zu sein scheint, „une belle partie". Am 1. Oktober kann er der Schwester melden[2]): „Stefanino y a fait des merveilles ..." Von Intermezzoaufführungen in Bayreuth hören wir in dem Briefe der Markgräfin vom 28. November[3]): „... La Rosa qui était autrefois à Berlin est ici, ce qui nous a procuré un intermezzo. Son compagnon ne vaut pas à beaucoup près Cricchi, et il me semble qu'elle a un peu déchu ..." Am 13. Mai 1756 schreibt Wilhelmine dem Bruder im Hinblick auf Stefanino[4]): „... Je suis charmé qui[l] ait contribué a vous amuser ..." und fährt dann fort:

„... Notre Opera a essuyé de grandes Fatalités Une Decoration est tombé à Copenhagen sur La Tête de Graci, et L'a Dangereusement Blessé. Il est tout a fait Remis mais hors d'etat de Chanter encore. Et notre Tenor [= Mannotti ?] est mort apres 3 jours de Maladie. L'Opera va cepandant son Train ..."

In dem Briefe der Markgräfin vom 11. Juni heisst es[5]):

„... Jai étée recréer mes oreilles a L'Opera. Je suis occupée presantement a faire Les repetitions d'un nouveau Ce sont des affaires d'etat fort serieuses pour moi ..."

König Friedrich zieht nun in den Krieg. Die politischen Ereignisse lassen jetzt im Briefwechsel der Geschwister[6]) Mitteilungen über Kunst und Künstler nicht mehr aufkommen. Der kränkliche Zustand Wilhelmines verschlimmert sich. Am 14. Ok-

1) Oeuvres, a. a. O., S. 264.

2) Oeuvres, a. a. O., S. 276.

3) Oeuvres, a. a. O., S. 279.

4) Mrs. Burell „Thoughts for enthusiasts a Bayreuth" (1881—1891), Bd. 3, S. 69. Das Werk ist nur in 100 numerierten Exemplaren gedruckt, von denen ich No. 42 durch das Entgegenkommen des Geh. Staatsarchivs in Berlin benützen konnte.

5) Burell, a. a. O., Bd. III, S. 72.

6) Abgedruckt bei Burell a. a. O., Bd. III.

tober 1758 entschläft die Markgräfin, mit ihr der gute Genius des Bayreuther Musiklebens.

Auch diese brieflichen Mitteilungen der Markgräfin an ihren Bruder finden eine Ergänzung durch die Angaben der „Culmbacher Adress- und Schreibkalender“ [1]) aus jenen Jahren, so dass wir auch über die weitere Entwicklung der Bayreuther Musik- und Opernpflege bis zum Tode Wilhelmines einigermassen orientiert werden. Es lässt sich demnach für diese Jahre folgendes Gesamtpersonal angeben:

Oberdirektor: Albr. Carl Fr. Graf von Schönburg (1745—54), vacat (1755—58). Kapellmeister: Joh. Pfeiffer (1745—58, seit 1753 mit dem Titel Hofrat). Vokalisten: Eberard (1745), Sellarina (1745—48), Galletti (1745), Zachini (1745—52), Leonardi (1745—58), Adelaide Segalini (1747), Giovanni Giacinto (1747), Colomba Mattei (1748—50), Pasqualino Negro (= Tenore, 1748—49), Tedeschino (= Contraalto, 1748—49), Mia Turcotti (1750—58), Sign. Cassatti (1750—52), Teresia Pompeati (1751—55), Sigra. Luigi Maria Stampiglia (1751—52), Sign. Mannotti (1753—56), Cesare Marini (1753—58), Andrea Grassi (1755—58), Sigra. Violante (1756), Gioseppe Poma (1756), Rosa Bonn (1758), Sign. Palesi (1758). Konzertmeister: Joh. Wolfg. Kleinknecht (1745—58). Flaut. Trav.: Chr. Fr. Döbbert (1745—58), Jakob Friedr. Kleinknecht (1748—58, 1747 als Violinist genannt, seit 1749 als Vize-Konzertmeister), Christ. Ferdin. Wunderlich (1755—58, 1748—54 als Violinist aufgeführt). Vizekonzertmeister: Giacomo Cavallari (1751—53). Kammerviolinist: Joh. Gottlieb Richter (= Landschaftsregistrator, 1745—58, seit 1748 unter den Violinisten aufgeführt). Kammerorganist: Christian Sam. Hoffmann (1745—58, von 1750 unter den Violinisten aufgeführt). Violinisten: Caspar König (1745—58), Joh. Daniel Leuthardt (1745—58), Bernh. Joach. Hagen

1) K. Universitätsbibl. Erlangen und Kammerarchiv der k. Regierung von Oberfranken in Bayreuth. Der Jahrgang 1757 fehlt.

(1745—58), Heinr. Körbiz (1746—58), Christ. Benj. Köhler (1745—47), Joh. Lorenz Steinhäusser (1745—58, von 1748 unter den Braccioisten genannt), G. Heinr. Thomas (1748—58), Joh. Jak. Purschka (1748—54), Joh. Christoph Hofmann (1748—58), Joh. Aug. Hofmann (1748—58), Joh. Mich. Glaser (1748—58), Joh. Friedr. Heinel (1750, 1754—58), N. Dressel (1758), Biantolino sen. (1758). Braccioisten: Joh. Christ. Köhler (1748), Jak. Heidemann (1748—58), Christ. Körbiz (1752—54), Joh. Friedr. Heinel sen. (1755—58), Joh. Sigm. Weidemann (1755—58), Joh. Leuthardt (1755—56), Sam. Friedr. Leuthardt (1758). Violoncellisten: Andr. Stöhr (1745—47), Monsieur Dader (1747—49), Joh. Const. Zabizer (1748—58), Joh. Balth. Kohl[1]) (1748—49), Joh. Balth. Kehl (1750—58), Peter Buchta (1748—58), Joh. Dav. Enslin (1748—49), Nik. Friedr. Hofmann (1752—58), Biantolino jun. (1756—58). Fagottist: Liebeskind (1745—47). Bassonisten: Gottl. Liebeskind (1748—58), Dietr. Popp (1748—49), Friedr. Peringer (1748—54), Gotthelf Liebeskind (1750—58), Joh. Sigm. Weidner (1755—58). Contraviolonisten: Joh. Nik. Kohl (1747—58), Halmb (1756—58). Lautonist: P. Charl. Durant (1756—58). Hautboisten: Joh. Müller (1748—50), Christoph Meetsch (1748—54), Joh. Conr. Tiefert (1755—58), Peter Frank (1755—58). Cornoisten: Joh. G. Vogel (1748—58), Joh. Lorenz Englert (1748—58).

Neben dieser „Hof-Capell- und Cammermusik“[2]) tritt im Jahre 1747 eine „Hof-Musique und Hof-Bande“ in Tätigkeit, die aus folgenden Mitgliedern besteht:

Violinisten: Christ. Benj. Köhler (1747—49), Joh. Jak. Christoph Hofmann (1747—54), Joh. Aug. Hofmann (1747—54). Violoncellisten: Peter Buchta (1747—54), Joh. Balth. Kehl (1747—54). Bassisten: Joh. Dav.

1) Es ist nicht ausgeschlossen, dass dieser Name verdruckt ist und Kehl heissen sollte.

2) Ausserdem werden auch noch „Trompeter und Pauker“ aufgeführt.

Enslin (1747—49), Friedr. Peringer (1747—54). Hautboisten: Christoph Ferd. Wunderlich (1747—54), Joh. Müller (1747—50), Joh. Mich. Glaser (1747—54), Christoph Meetsch (1747—54). Cornoisten: Joh. G. Vogel (1747—54), Joh. Lorenz Englert (1747—54).

Wir treffen hier Musiker, die uns bereits in der „Hof-Capell- und Cammermusik" begegneten und demnach in beiden Kapellen beschäftigt waren. Im Jahre 1755 wurden beide Kapellen vereinigt.

Dem Oberdirektor der „französischen Comoedie", Theod. Marquis de Montperny, war der „Etat de la Danse" unterstellt, der mit dem Jahre 1747 ins Leben trat:

Tänzer: Jassinte (1747—54), Gherardy (1747—49), Desfraines (1747—50), Gontard (1747—49), Gerhard (1747), Raimond (1748), Franz Schuman (1748—58), Du Petit (1748—58), Boyer (1748), Prin (1748), Foulque (1749), Blaché (1749—52), Caplan (1749—58), Bigatty (1750—58), Curioni (1750—53), Du Pré (1751—58), Franz Mécour (1751—55), Rusler sen. (1751—58), Torcy (1755—56), Rusler jun. (1758), Romoli (1758), Rossi (1758). Tänzerinnen: Camargot (1747—49), Jassinte (1747—54), Hyacinthe (1747—48), Garnier (1747), Desfraines (1748—49), Rosina Balby (1748—58), Theres. Keyslerin (1748), Petit (1748), Anna Fiorina (1748—53), Gherardy (1748), Teissier (1749—50), Lochety (1749), Frederica Röthern (1750—58), Curioni (1750—54), Bigatty (1750—58), Mariane Bigatty (1750—58), Lisette Krafftmeyern (1751—52), Blondeval (1752—54), Du Petit (1752—58), Du Pré (1754—58), Vanouk (1756), Fiorentini (1756—58), Malter (1758).

Als „Compositeur de la musique des divertissements" wird in den Jahren 1747—1748 „Monsieur" Raymond genannt.

Aus diesen Zusammenstellungen lässt sich ersehen, dass das Sänger- und Musikerpersonal nach dem Jahre 1744 weiteren Zuwachs erhielt und in den Jahren 1748 und 1756 besonders verstärkt wurde. Mit Rücksicht auf die Hochzeitsfeierlichkeiten,

die im Jahre 1748 gelegentlich der Eheschliessung der Bayreuther Prinzessin Friederike Elisabeth mit Herzog Carl von Württemberg stattfanden, dürfte die Vermehrung des Personals in diesem Jahre erfolgt sein. Vom Jahre 1747 an wurde ein ständiges Ballettpersonal engagiert, ferner aus Mitgliedern der „Hof-Capell- und Cammermusik" eine „Hofmusique und Hofbande" gebildet, die bei den Konzertaufführungen der Markgräfin mitzuwirken hatte. Dass aber schon vor Bildung dieser „Hofmusique" Konzertaufführungen zustande gekommen waren, zeigt die Darstellung eines solchen Konzerts auf einer aus jener Zeit stammenden Tischplatte, die nun im Hohenzollernmuseum in Berlin aufbewahrt wird.[1]) Ein Teil der ständigen Konzerte dürfte in jenem geschmackvollen Musiksaal stattgefunden haben, den sich Wilhelmine in der Eremitage hergerichtet hatte.[2]) In solchen Konzerten mag auch die Instrumentalmusik Verwendung gefunden haben, die teils von einheimischen Komponisten (z. B. Pfeiffer, Paganelli, Kleinknecht) für den Hof geschrieben, teils durch die Markgräfin von auswärtigen Höfen (vornehmlich Berlin) herbeigeschafft worden war.

Auch jetzt war die Vokalmusik italienischen Sängern und Sängerinnen, die Instrumentalmusik deutschen Musikern übertragen, während das Ballett fast durchweg aus französischen Tänzern und Tänzerinnen zusammengestellt war. Der eine Teil des Bayreuther Künstlervolkes (z. B. Zaghini, Leonardi, Pfeiffer, Kleinknecht) blieb ständig am markgräflichen Hofe, der andere (z. B. Eberard, Galletti) betrachtete Bayreuth als Durchgangsposten. Durch den Bau eines neuen Opernhauses erhielten die musikdramatischen Aufführungen einen glanzvollen Rahmen, der ihrer vollen Wirkung nur förderlich sein konnte. Fremde Künstler fanden sich auch jetzt in Bayreuth ein, unter ihnen keine geringeren als Hasse und dessen Gattin Faustina. Hasse für Bayreuth zu beschäftigen, war der sehnlichste Wunsch Wilhelmines. Die opera buffa drang auf ihrem Siegeszug, den sie durch ganz Europa angetreten hatte, auch nach Bayreuth.

1) Eine Reproduktion im „Illustr. Führer durch das Hohenzollern-Museum", Bild 61, sowie bei Fester, a. a. O., S. 150.

2) S. hierzu Fester, a. a. O., S. 152.

Musikaufführung bei der Markgräfin Wilhelmine; Tischplatte aus dem Besitze Friedrich d. Gr., jetzt im Hohenzollern-Museum in Berlin.

(Am Cembalo: Markgräfin Wilhelmine; Flötenbläser = Markgraf Friedrich; vor der Markgräfin = Friedrich d. Gr.?)

(Mit Genehmigung der Firma Giesecke & Devrient, Leipzig aus „Hohenzollern-Jahrbuch", Jahrgang 1902.)

Musiksaal im Neuen Schlosse zu Bayreuth.

(Auf dem Deckengemälde zu Füssen Apollos Wilhelmines Hündchen Folichon. Die sichtbaren Pastellgemälde stellen dar an der linken Seitenwand: Mad. Denise Lebrun und einen Unbenannten; an der Rückwand oben: Giacomo Zaghini, Mad. Cellarina, Stefanino Leonardi; unten: einen unbenannten Komiker und Mad. Froment; an der rechten Seitenwand: Merval und eine Unbenannte.)

(Nach Photographie von Hans Brand, Kgl. Bayr. Hofphotograph, Bayreuth.)

Musiksaal im Neuen Schlosse zu Bayreuth.

(Auf dem Deckengemälde zu Füssen Apollos Wilhelmines Hündchen Folichon. Die sichtbaren Pastellgemälde stellen dar an der linken Seitenwand: Mad. Denise Lebrun und einen Unbenannten; an der Rückwand oben: Giacomo Zaghini, Mad. Cellarina, Stefanino Leonardi; unten: einen unbenannten Komiker und Mad. Froment; an der rechten Seitenwand: Merval und eine Unbenannte.)

(Nach Photographie von Hans Brand, Kgl. Bayr. Hofphotograph, Bayreuth.)

Konnten sich die damaligen Bayreuther Musikverhältnisse auch nicht mit jenen grosser Höfe (z. B. Dresden, Wien) messen, manchen kleineren Höfen waren sie doch überlegen. Dafür sorgte schon der preussische König, der seiner Schwester auch in künstlerischen und musikalischen Fragen an die Hand ging. So kam neben der Musik Hasses auch die Grauns nach Bayreuth. Wie unter Georg Wilhelm die Hamburger Oper, so wurde jetzt für Bayreuth die Berliner Oper vorbildlich.

Auch nach dem Jahre 1744 waren es durchweg italienische Opern, die am Bayreuther Hofe zur Aufführung gelangten. Zum Geburtsfeste des Markgrafen im Jahre 1746 wurde das „Pastorale per Musica“:

„Amarilli“[1]) gegeben. Über Textdichter und Komponisten des Stückes sind wir nicht unterrichtet. Mit Campras Pastorale „Amarillis“ (Paris 1704), das Diana, Amarillis, Mirtil und Montan auf die Bühne bringt,[2]) stimmt dieses Libretto nicht überein. Im Bayreuther Stücke wird Amarilli, „signora d'Arcadia“, von Filindo, „gran signore di Cipro in abito Pastorale“, und Eurillo, „Principale d'Argo“, umworben. Amarilli schenkt ihre Gunst dem Filindo. Da tritt die als Schäfer verkleidete Rosmira, „gran signora di Cipro“, auf den Plan, um sich an Filindo, der sie treulos verlassen, zu rächen. Filindo erkennt Rosmira trotz ihrer Verkleidung und verspricht, sich von Amarilli zu trennen. Rosmira gewährt ihm Verzeihung unter der Bedingung, dass er ihre Herkunft nicht verrate. So muss er sich vor Amarilli durch die verkleidete Rosmira der Untreue bezichtigen und schliesslich sogar zu einem Zweikampf nötigen lassen. Als aber Filindo erklärt: „Ma combattere jo voglio a petto ignud“, gibt sich Rosmira zu erkennen. Amarilli erhört nun den Eurillo, Rosmira und Filindo erneuern den alten Liebesbund.

Diese Schäferoper erinnert dem Inhalte wie der Ausführung nach an Gallettis „Lucidoro“, von dem sie sich allerdings durch die Art, wie nach Venezianer Muster die Handlung gestaltet und die Lösung des Konflikts herbeigeführt wird, unterscheidet. Die

1) Textbuch (italienisch-deutsch gedruckt) auf der k. Universitätsbibliothek Erlangen (R. L. 57 a).

2) Freundliche Mitteilung der Bibliothèque Nationale zu Paris.

Vermutung, dass Galletti auch diese Schäferoper etwa kurz vor seinem Abgang[1]) noch verfasst[2]) oder von seinem neuen Aufenthaltsorte nach Bayreuth gesandt habe, lässt sich nicht von vornherein abweisen. Die verschiedenartige Ausführung der beiden Schäferopern liesse sich durch die Wandlungsfähigkeit, die wir bei diesem Librettisten kennen gelernt haben, erklären. Vor allem aber würde Anordnung und Form der Arien, sowie deren Anlehnung an Metastasio für die Autorschaft Gallettis sprechen. Werden in „Amarilli" Metastasiosche Arien auch nicht vollständig übernommen, so lässt sich doch klar erkennen, dass diese dem Librettisten bei Abfassung seines Textes vorgeschwebt haben. Zwei Beispiele mögen dies zeigen:

1) Nach den Akten des Herzogl. Haus- und Staatsarchivs in Gotha wurde der „Italienische Sänger Galetti nebst seiner Ehefrau" mit einem jährl. Gehalt von 400 Rthlr. „nebst einem Maas Wein täglich und 6 Klafter Holtz jährlich" unterm 1. Juni 1750 in die Gothaer Kapelle aufgenommen. In den Jahren 1751, 59, 60, 63, wendet er sich an den Herzog, um Zuschüsse zu erhalten. Seine Bittschrift vom 9. Dezember 1759 um Zuwendung von Holz begründet er damit, „che la mia famiglia é troppo numerosa, essendo d'otto persone". Am 21. Juli 1763 schreibt er:

„Altezza Serenissima

Sono tredici mesi, che, per bocca del Suo Signor Gran Maresciallo, mi fu data la certezza, che Vostra Altezza Serenissima in poco tempo avrebbe a me pensato. Di giorno in giorno sempre più appresso trovandomi, non più mi trovo inistato di poter resistere, se la Clemenza e Magnanimità di Vostra Altezza non m'accorda benignamente la generosa aumentazione promessa, ben presto. Animato dalla Giustizia e Bontà di Vostra Altezza sicuramente l'attendo, e con tale speranza, ardisco di sempre possarmi, con tutto il più profondo rispetto, e tutta la venerazione . . ."

Unterm 29. Dezember 1766 erhält er „vor die verfertigte Poesie zu 2 Italiänischen Intermezzo-Stücken" 40 r. Im Jahre 1784 scheint er gestorben zu sein, da unterm 22. November dieses Jahres der Wittwe Elisabeth auf ihr Gesuch vom 19. November 2 Gnaden-Quartale „von ihres Mannes gehabten Besoldung" bewilligt werden. — Ein Urteil über seine Stimme in den „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betr." Leipzig, 9. Stück (25. Aug. 1766).

2) Der Sammelband R. L. 39 der k. Universitätsbibliothek Erlangen enthält ein italienisch geschriebenes Libretto Gallettis im Manuskript: „L'Orfeo", „Tragicodramma per Musica", das jedoch nicht zur Aufführung gelangt zu sein scheint. Wir sehen aber aus der Existenz dieses Librettos, dass Galletti für Bayreuth nicht nur die oben angeführten Stücke gedichtet hatte.

Amarilli.	Metastasios „Didone“
II, 3:	II, 11:
„Tacero se tu lo brami	„Tacerò, se tu lo brami
Mai fai torto alla mia fede	Ma fai torto alla mia fede,
Dispreggiandomi ò mio ben;	Se mi chiami traditor.
Merco tale à tanto amore	
Qual mi rendi o volto amato	Porterò lontano il piede;
E mortale aspro velen.	Ma placati i sdegni tuoi,
Tacero &c.“	So, che poi n'avrai rossor.“

	Metastasios „Achille“
II, IV:	I, XIV:
„Risponderti vorrei	„Risponderti vorrei
Ma gela il labro e tace	Ma gela il labbro, e tace
Sdegno mi fe loquace	Lo rese amor loquace,
Mutomi rende amor	Muto lo rende amor:
Amor ch'a suo talento	Amor, che a suo talento
Or porge affanno orpace	Rende un imbelle audace,
E cangia in un momento	E abbatte in un momento,
Quando gli piace un cor.	Quando gli piace, un cor.“
Risponderti &c.“	

Im Juli desselben Jahres ging zur Feier des Geburtsfestes des Markgrafen das „dramma per musica“:

„Mitridate“ [1]) in Bayreuth in Szene. Das Textbuch nennt weder den Librettisten noch den Komponisten. Zenos gleichnamiger Text lag der Bayreuther Oper nicht zugrunde. Vielmehr haben wir hier eine Oper vor uns, in welcher der armenische König Tigrane die Hauptrolle spielt und die Liebe Kleopatras, der Tochter des Königs Mitridate, gewinnt. Die häufige Bearbeitung des Tigrane-Stoffes für die italienischen Opernbühnen von Albinoni (1697) bis Gluck (1743) [2]) zeigt, welcher Beliebtheit derselbe sich damals erfreute. Dem Bayreuther „Mitridate“ scheint nun jener Tigrane-Text, der im Jahre 1723 mit der Musik Hasses in Neapel gespielt worden war, zugrunde gelegt worden zu sein. Die Änderungen, die der Text

1) Das Textbuch (italien.-deutsch gedr.) auf der k. Universitätsbibliothek Erlangen (R. L. 57 a).

2) S. hierzu Francesco Piovano „Un opéra inconnu de Gluck“ in den Sammelbänden der Intern. Musikgesellsch., Bd. 9 (1908) S. 256 und 274 ff.

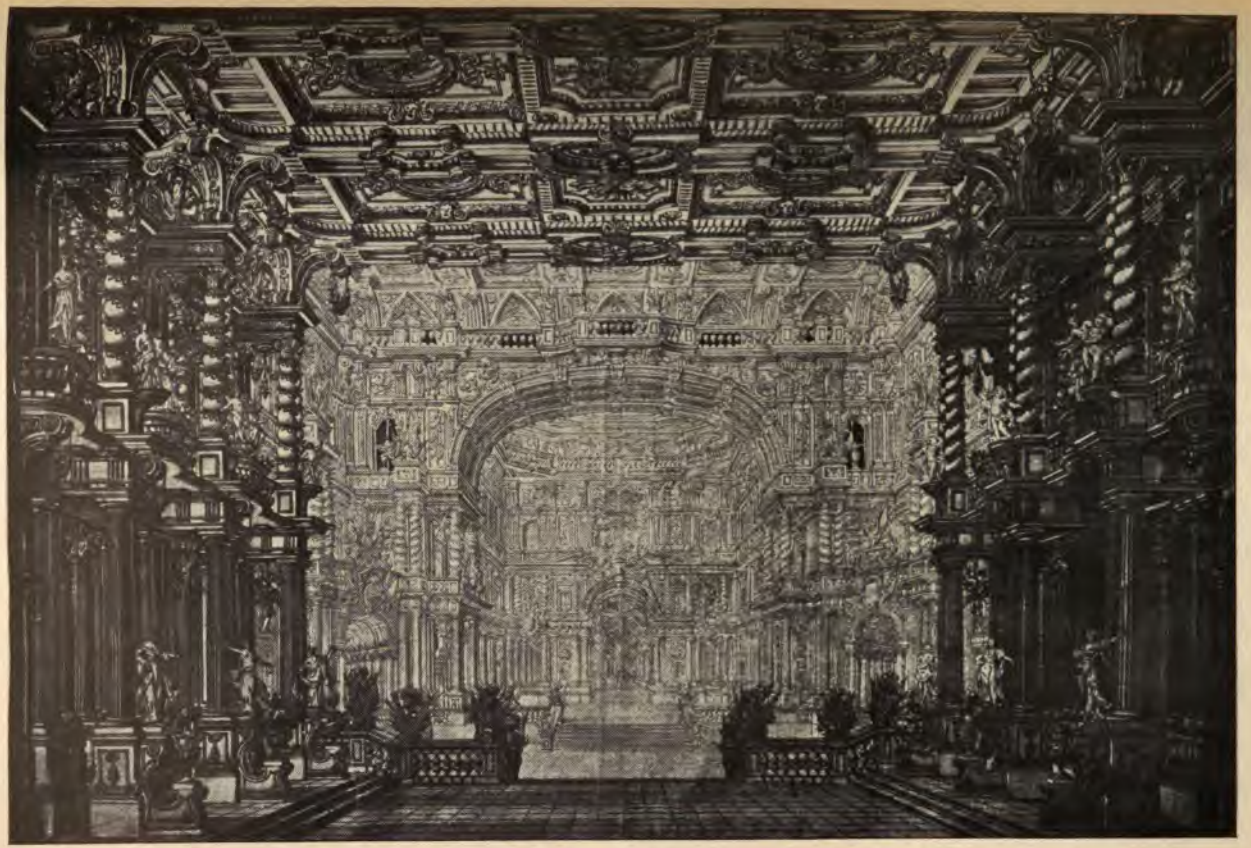
jetzt erfuhr, bestanden darin, dass die Handlung durch Ausschaltung des Fürsten Clearte vereinfacht, durch die Aufnahme Metastasioscher Arien aber dem Bayreuther Geschmacke entsprechend aufgeputzt wurde. Die Arie Kleopatras „Numi, se giusti siete“ (I, 9) finden wir im „Adriano“ (I, 11) wieder, jene des Tigrane „Quel labbro adorato“ (II, 3) im „Demetrio“ (III, 4), jene des Tigrane „Destrier, che all' armi usato“ (III, 2) im „Alessandro“ (II, 10), jene der Apamia „Almen se non pass' io“ (III, 4) in „La Clemenza di Tito“ (II, 5), jene des Oronte „Tortora, che sorprende“ (III, 6) in „Issipile“ (II, 14). Vielleicht wurde mit diesen Metastasioschen Arien nach damaligem Brauche auch die Musik bekannter Komponisten in die Bayreuther Oper übernommen. Aus dem oben mitgeteilten Briefe Wilhelmines vom 12. Juli 1746 geht hervor, dass zur Zeit der Aufführung des „Mitridate“ Hasse mit seiner Frau am Bayreuther Hofe weilte. Es besteht daher die Wahrscheinlichkeit, dass Faustina in der Oper mitwirkte, und Hasse Stücke für den „Mitridate“ komponierte, wenn nicht vielleicht die ganze Tigrane-Musik Hasses zur Aufführung gebracht wurde.

Auch im Juni des Jahres 1748 hielt sich, wie wir aus den Briefen Wilhelmines gesehen haben, Hasse mit seiner Frau in Bayreuth auf. Sein diesmaliger Aufenthalt in Bayreuth dürfte mit den Vorbereitungen zu den Hochzeitsfeierlichkeiten, die hier für den September dieses Jahres anberaumt waren, in Zusammenhang gebracht werden. Die Festlichkeiten zu Ehren der Vermählung der Bayreuther Prinzessin mit dem Württemberger Herzog gaben Veranlassung zur Aufführung der Oper:

„Ezio“,[1]) die am Montag den 23. September abends in dem „prächtigen Opern-Hauss“, das erst kurze Zeit vorher Bibiena verlassen hatte, von statten ging.[2]) Das Libretto dieser Festoper muss als eine Überarbeitung des Metastasioschen „Ezio“ angesehen werden. Einzelne Szenen sind gekürzt oder verändert,

1) Textbuch (italien.-französisch-deutsch gedr.) auf der k. Universitätsbibliothek Erlangen (Sch. h. II, 4281).

2) W. Fr. Schönhaar „Ausführliche Beschreibung des zu Bayreuth im September 1748 vorgegangenen Hochfürstlichen Beylagers . . .“, Stuttgardt 1749 (ein Prachtband mit Kupfern auf der k. Bibl. Berlin), S. 23.



Originalentwurf von Carlo Galli Bibiena zu der Eröffnungsdekoration des Bayreuther Opernhauses.

(Nach Photographie von Hans Brand, Kgl. Bayr. Hofphotograph, Bayreuth.)

verschiedene Arien sind ausgelassen oder durch neue ersetzt, die Grundlagen des Metastasioschen Textes blieben jedoch unverändert. Zu einer Festoper war dieses Metastasiosche Stück besonders geeignet, da es nicht nur den Sängern und Musikern, sondern auch der Regie und dem Ballett Gelegenheit bot, besondere Leistungen zu bieten. Hasse hatte bereits für Neapel einen „Ezio" komponiert, welcher im Karneval 1730 auf dem Teatro S. Bartolomeo in Szene gegangen war.[1]) Wenn wir die Mitteilung der Markgräfin in betracht ziehen, nach der Hasse im Juni 1748 in Bayreuth war und dort für den Hof komponierte, und ferner uns erinnern, in welch hohem Ansehen Hasse bei Friedrich dem Grossen wie bei Wilhelminen stand, so dürfen wir wohl ohne Wagnis annehmen, dass auch diese Bayreuther Festoper Hassesche Musik bot, die teils aus der Neapolitaner Oper herrühren, teils neu geschrieben sein mochte. Es liegt viel näher, Hasse in diesem Zusammenhang als Komponisten des Bayreuther „Ezio" anzusehen, als etwa Lampugnani, dessen „Ezio" in den Jahren 1737 und 1743 in Venedig aufgeführt worden war.[2]) Bei der Bayreuther Festaufführung sang Leonardi den Valentiniano, Zaghini den Ezio, Negri den Massimo, ein Herr Neusinger den Varo, Colomba Mattei die Onoria, während die Partie der Fulvia der „Virtuosa di Camera della Sacra Réal Maestá il Ré di Prussia" Benedetta Molteni übertragen war. Als „Décorateur" nennt das Textbuch Carlo Galli Bibiena, Guiseppes Sohn, der zuerst im Adresskalender vom Jahre 1749 als „Dekorationsinspektor" aufgezählt wird; als Leiter des Balletts fungierten „Messieurs" Jassinte und Ghérardi. Dass Wilhelmine mit den Darbietungen des Berliner Gastes zufrieden war, zeigt die oben mitgeteilte Briefstelle (11. Oktober 1748).

Von den während der nächsten fünf Jahre gespielten Opern besitzen wir leider weder Texte noch Musik. Wilhelmine erwähnt in ihrem Briefe vom 26. Oktober 1749 Intermezzi. Heinritz[3]) gibt für den 11. August 1751 die Aufführung der

1) Francesco Florimo „La Scuola musicale di Napoli . . .", Napoli 1880/81, Bd. IV, S. 24.

2) Wiel, a. a. O., S. 123, 146.

3) „Zur Geschichte der Stadt Bayreuth . . .", a. a. O., S. 12.

Oper: „La Caduta di Alcide“ an, sowie für den 7. und 13. August Ballettdarbietungen. Die Geburtstagsfeierlichkeiten des Jahres 1752 brachten nach Heinritz[1]) die „neue Oper“: „Deucalion et Pyrrha“. Trotz des grossen Brandes unterblieben auch nicht im Jahre 1753, wie aus den Briefen Wilhelmines hervorgeht, die Opernaufführungen. Als Friedrich der Grosse im Sommer des Jahres 1754 nach Bayreuth kam, da verfehlte Wilhelmine nicht, dem Bruder auch eine neue Oper zu bieten.

Mit dem Bruder teilte Wilhelmine das Interesse für die französische Kunst. Der Bayreuther Schauspielaufführungen durch französische Künstler wurde schon oben Erwähnung getan. Wie in Berlin,[2]) so entstanden auch in Bayreuth Opernlibretti, die nach einer französischen Vorlage gearbeitet waren. Die Markgräfin selbst beteiligte sich hieran. Doch begnügte sie sich nicht nur mit einer Vorlage Racines, Corneilles oder Voltaires, sondern hielt sich auch an Texte französischer Opernlibrettisten. Dass Wilhelmine französische Opernlibretti aus jener Zeit kannte, dürfte das Vorhandensein solcher Texte in ihrer Bibliothek[3]) bestätigen. Da treffen wir ein Textbuch von Campras „Tancrede“, ferner bemerkenswerterweise ein solches von Rameaus grossartigem „Zoroastre“. Gerade dieses Rameausche Textbuch scheint der Markgräfin mannigfache Anregungen geboten zu haben, einmal durch die Grundidee, dann durch die Einführung und Anordnung von Chor und Tanz. Dies ersehen wir aus dem Textbuche:

„L'Huomo“,[4]) das Wilhelmine für die Festlichkeiten gelegentlich des Bayreuther Aufenthalts Friedrichs des Grossen verfasst hatte. Die von der Markgräfin in französischer Sprache geschriebene Dichtung wurde durch den „Hofdichter“ Luigi

---

1) „Zur Geschichte der Stadt Bayreuth . . .“, a. a. O., S. 10.

2) S. hierzu A. Mayer-Rainach, „Carl Heinrich Graun als Opernkomponist“ in den Sammelbänden der Intern. Musikgesellsch., Bd. 1, S. 459 ff. sowie besonders: Carl Mennicke „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker“, 1906, S. 525 ff.

3) K. Universitätsbibliothek Erlangen.

4) Ebenda (R. L. 63 a).

Stampiglia,[1]) ähnlich wie der französisch abgefasste Silla-Text Friedrichs des Grossen durch Tagliazucchi, ins Italienische übertragen. Die Musik hatte Andrea Bernasconi[2]) „Maestro di Capelle di S. A. Elettorale di Baviera“ komponiert. Die Dekorationen waren wiederum von Bibiena geliefert, die Balletts durch Jassinte und Bigatti einstudiert. Die Partie der Negiorea, „figlia del Buon Genio“, hatte Sigra. Turgotti inne, die der Animia Sigra. Pompeati, die des Anemone Leonardi, die des „Cattivo Genio“ Manotti. Die beiden Partien: „L'amor ragionevole“ und „L'amor inconstante e volubile“ wurden von Marini gesungen; Sigra. Fiorilla stellte die Incosia dar, Sigra. Kurwitz die Volusia. Wem die wichtige Rolle des „Buon Genio“ anvertraut war, verschweigt jedoch das Textbuch. Vielleicht war während des Textdruckes die Besetzungsfrage noch nicht endgültig geregelt.

Im „Argomento“ setzt sich Wilhelmine mit dem Leser auseinander. Hier erklärt sie, dass das Stück „une espéce de Poéme lyrique“ sei, „auquel les Italiens donnent le nom de Fête“. Wenn sie weiter schreibt: „. . . On sera peut-être surpris de voir traitter un sujet philosophique sur un Théatre d'Opera; Mais on ne le sera plus, si l'on veut réflechir au but qu'on s'est propose, en introduisant les spectacles. L'Antiquité les a trouvé utile pour corriger les moeurs, pour exciter à la Vertu, et pour imprimer l'horreur du vice d'une facon agréable et amusante . . .“, so äussert sie ähnliche Gedanken, wie sie Friedrich der Grosse im Oktober 1753 in einem Briefe an Algarotti[3]) zum Ausdruck gebracht hatte. Aufschlüsse über die Entstehung des Werkes gibt dann die Stelle: „L'Idée du bon et du mauvais Genie, qu'il introduit sur la scène, est tirée du sistème de Zoroastre, fameux Philosophe, à ce qu'on croit, de la Bactriane . . .“, aus der wir wohl schliessen dürfen, dass das französische Zoroastre-Buch die

1) Näheres über die Persönlichkeit dieses Librettisten konnte ich nicht in Erfahrung bringen, ebensowenig über sein verwandtschaftliches Verhältnis zu dem Wiener Librettisten Silvio Stampiglia.

2) Der Personalakt (im Münchener Kreisarchiv) gibt über Beziehungen dieses Komponisten zum Bayreuther Hofe keinen Aufschluss.

3) „Oeuvres de Frédéric le Grand“, a. a. O., Bd. 18, S. 90.

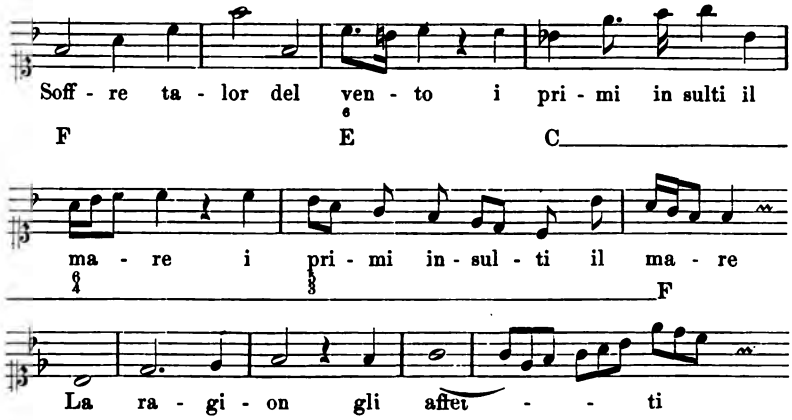
fürstliche Verfasserin zur Abfassung des Textes angeregt haben mag. Wilhelmine ging nun hierbei derart zu Werke, dass sie den „Buon Genio“ und den „Cattivo Genio“ um Anemone und Animia, welche nach der Angabe der Verfasserin „signifient l'Ame“, miteinander kämpfen lässt. Anemone wird durch die von dem „Cattivo Genio“ gesandte Volusia dazu verleitet, von Animia zu lassen und sich ihrer Liebe hinzugeben. Animia jedoch bleibt trotz aller Bemühungen des „Cattivo Genio“ und, trotzdem ihr der Geliebte in den Armen der Volusia gezeigt wird, standhaft. Als Negiorea dem Untreuen Vorstellungen macht, gelangt Anemone zur Einsicht und empfindet tiefe Reue über sein Tun. Gewaltsam will er nun seinem Leben ein Ende machen und sich in den Fluss stürzen, da naht Animia und hält ihn zurück. Animia verzeiht dem Geliebten und die beiden versöhnen sich. Mit einem Sonnenhymnus des „Buon Genio“ und seiner Gefährten endet die einaktige Oper.

Wilhelmines Textbuch ist nicht ungeschickt angelegt und entspricht den Anforderungen, die damals an eine allegorische „Festa teatrale“ gestellt wurden. Mit den Durchschnittslibrettisten jener Zeit konnte es die Markgräfin aufnehmen. Was dem etwas trockenen Texte noch an dem damals gebräuchlichen Theaterstil fehlte, das holte Stampiglia in seiner Übertragung nach. Der Einfluss Metastasios ist auch hier erkennbar und zeigt sich nicht zuletzt in der Einfügung von Arien aus dem „Catone“ (II, 5) und „Adriano“ (II, 4). Dagegen weisen die zahlreichen Balletts und Pantomimen der Genien (Sz. 2, 4, 5, 7, 17, 18) sowie die Chöre der „Amorini“, der „Spiriti infernali“ und der „Spiriti celesti“ (Sz. 5, 12, 17, 23) auf die französische Oper.

Es ist schade, dass Wilhelmine für die Komposition ihres allegorischen Einakters keinen Meister wie Rameau oder Hasse gewinnen konnte und sich mit der Musik Bernasconis begnügen musste. Diese[1]) zeigt in der Stilisierung der Arien, der Behandlung der Rezitative die Abhängigkeit von der neapolitani-

1) Partitur und Stimmen im Manuskript auf der herz. Bibliothek Wolfenbüttel, irrigerweise dort jedoch als Komposition Wilhelmines bezeichnet.

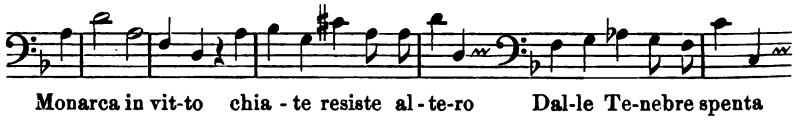
schen Oper. Wenn Bernasconi die Arie Volusias (Sz. 9, f dur, c, Allegro) oder jene Anemones (Sz. 16, b dur, C, Antantino) in folgender Weise beginnen lässt:



so sehen wir, dass der Komponist hinsichtlich der melodischen Gestaltung seiner Gesangsstücke den Neapolitanern folgt. Ebenso geht dies aus der reichen Kolorierung einzelner Arien (z. B. 3: „Caro Padre, eccelso Dio", es dur, C, Andante; 6: „Che bel piacere", b dur, $^3/_4$, Allegro; 10: „Genio eterno, in tanto duolo", e dur, C, Adagio) hervor, die den Sängern und Sängerinnen Gelegenheit geben sollten, mit ihrem Können zu glänzen. Doch erheben sich diese Gesangsstücke weder nach der musikalischen noch nach der dramatischen Seite über das niedere Niveau der Opern jener Neapolitaner Schulen, von denen die Hassesche Richtung in richtiger Einsicht abrückte. Gesangsmonologe auch nur annähernd von jener Kraft des Ausdrucks und jener Schärfe der Charakteristik, wie sie in den Werken der Hasse, Teratella, Traetta, Perez anzutreffen sind, suchen wir in diesem Stücke Bernasconis vergeblich. In der nächtlichen Schreckensszene (12), in der Animias Standhaftigkeit erschüttert werden soll, vergreift Bernasconi sich bedenklich im Ausdruck und gibt dem „Cattivo Genio" (bez. der „Notte") eine Arie („Tergi quei vaghi rai, b dur, $^3/_4$, Presto) zu singen, die in ihrem physiognomielosen Dahinfliessen der Situation wenig gerecht wird und den verzweifelten Ausruf Animias „Mostro crudel, se d'atterrirmi credi assai t'inganni"

nicht gerechtfertigt erscheinen lässt. Gewiss lässt Bernasconi in wichtigen, entscheidenden Szenen (z. B. 8: Anemone ist in höchster Not) begleitete Rezitative einsetzen, erreicht aber auch hier nicht die sich an diesen Stellen zeigende Kunst der grossen Neapolitaner. Hielt sich Bernasconi in der Bayreuther Oper auch äusserlich an die Formen dieser Neapolitaner, innerlich stand er den Werken eines Hasse oder eines anderen Komponisten dieser Richtung fremd gegenüber.

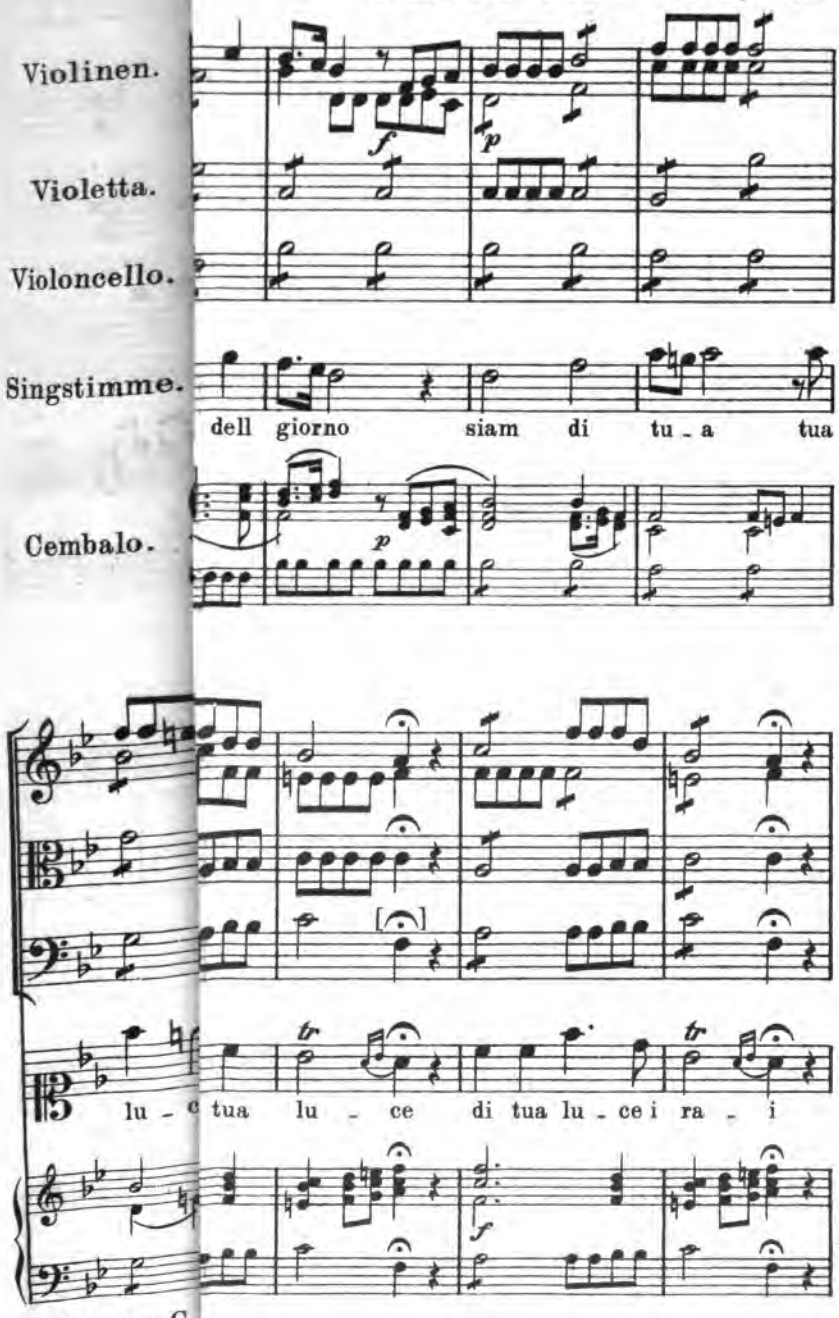
Enthielten Bernasconis für Venedig in den Jahren 1741, 1742, 1743, 1744, 1745 und 1753 komponierte Opern („Didone abbadonata", „Bajazet", „Endimione", „La Ninfa Apollo", „Temistocle", „Antigono", „Salustia", von denen auf dem Texte des zuletztgenannten Stückes der Komponist als „maestro nel pio ospitale della Pietà bezeichnet wird) dem Gebrauche der neapolitanischen Opern folgend keine Chöre, so finden sich diese in der Bayreuther Oper. Der Wunsch der fürstlichen Librettistin dürfte dem Komponisten Befehl gewesen sein. Die Chöre (d'Amorini 5. Sz., de Spiriti infernali 12. Sz., de Spiriti Celesti 17. Sz.) sind durchweg einstimmig eingeschrieben, jene der Liebesgötter und der Himmelsgeister für Sopranstimmen, jene der Höllengeister für Bassstimmen. Mit dem „Coro de Spiriti infernali" (d moll) schlägt Bernasconi einen feierlichen, ernsten Ton an,:



dessen Wirkung durch die teilweise angewandte Unisono- und Tremolobegleitung des Orchesters noch erhöht wird. Bernasconi folgt hier einem Chorstil, wie wir ihn ähnlich, freilich in genialer Weise durchgeführt, in Rameauschen Opern („Castor et Pollux", „Zoroastre") antreffen.

Die Komposition der in die Szenen eingefügten Instrumentalstücke, der Balli überliess Bernasconi, abgesehen von zwei kurzen Sätzchen (6. Sz.: Gracioso, g dur $^3/_4$; 18. Sz.: Marcia, c dur $^2/_4$), dem Gebrauch der damaligen Zeit folgend, einem andern Komponisten.

Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth.



Verlag von C.
L. Schiedermai

Stich und Druck von W. Benicke in Leipzig.

Den Grundstock des Orchesters der Oper bilden die Streicher, zu denen 2 Flöten und 2 Oboen, vorübergehend auch 2 Hörner treten.

Heinritz' Behauptung,[1]) Wilhelmine habe für die Oper selbst „ein paar Arien" komponiert, erwies sich als richtig. Die Wolfenbütteler Partitur der Bernasconischen Musik enthält zwei Gesangsstücke, die den Vermerk tragen: „composta da Sua Altezza Reale". Wilhelmine bezeichnet die beiden Stücke als „Cavatinen" und meidet in ihnen die Form der neapolitanischen Da capo-Arie. Die von dem Bruder im April geäusserten Bemerkungen über die Arien „pour ne point être répéter" mochten die Markgräfin wohl veranlasst haben, mit diesen Kavatinen den Ideen Friedrichs eine Huldigung darzubringen. Die beiden Gesangsstücke wurden in die 17. Szene eingeschoben und dem „Buon Genio" zum Vortrag übertragen. Wilhelmine zeigt in ihnen ihre Abhängigkeit von der italienischen Produktion der damaligen Zeit, ohne freilich einen höheren Gedankenflug zu nehmen und eine Tiefe der Empfindung zu erreichen, wie sie der Bruder in den langsamen Sätzen seiner Flötenkonzerte zum Ausdruck brachte. Hinsichtlich der Melodik wie der Stimmung sind sie mit Arien verwandt, die Graun in seinen Berliner Opern bot. Die beiden Stücke mögen anbei, mit einer Cembalostimme ausgestattet, Mitteilung finden und zeigen, dass Wilhelmine zu jenen fürstlichen Personen des 18. Jahrhunderts gehörte, die ihren Empfindungen auch in Tönen Ausdruck zu verleihen vermochten.

Aus der oben erwähnten Briefstelle Wilhelmines (vom 28. November) erfahren wir, dass im Jahre 1755 Intermezzoaufführungen in Bayreuth stattfanden. Über das Musikleben des Jahres 1756 orientiert uns Heinritz,[2]) der in diesem Jahre von „Musikakademien" sowie der Aufführung einer Oper und eines „grossen französischen Singspiel [?]" spricht, ferner das Textbuch[3]) zu der in diesem Jahre zur Darstellung gebrachten italienischen Oper:

---

1) „Die Lebens- und Regierungs-Jahre des Markgrafen Friedrich zu Bayreuth", a. a. O., II, S. 6.

2) Ebenda, S. 13f.

3) Der italienisch-deutsche Druck auf der k. Universitätsbibl. Erlangen (R. L. 63a).

„Amaltea“. Die Markgräfin hatte auch dieses Textbuch in französischer Sprache gedichtet und durch Luigi Stampiglia ins Italienische übertragen lassen. Die Musik war „di vari Autori“ komponiert, woraus hervorgeht, dass die damals herrschende Mode der Pasticcios auch am Bayreuther Hofe mitgemacht wurde. Die Dekorationen rührten wieder von Bibiena her. Die Balletts wurden von Bigatti arrangiert, die Titelpartie sang Sigra. Turcotti, Sigra. Bon stellte die Prinzessin Zamasi dar, Leonardi den Polidamante, Grassi den Massiva, Guiseppe Schuster den Polemone. Der Vertreter des Imilcare ist nicht genannt; die Partie dürfte vielleicht dem inzwischen „verstorbenen Tenor“ [= Mannotti?] zugeteilt gewesen sein.

Im „Argomento“ der Oper hebt Wilhelmine hervor, dass sie den Stoff des Librettos frei erfunden habe, und verleiht der Hoffnung Ausdruck: „Li singolari accidenti ed interessanti incontreranno l'universale aggradimento per la loro novità“. Wilhelmine führt uns nach Karthago. Amaltea hatte den Mörder ihres Gatten geheiratet, um ihrem Sohne das Leben zu retten. Als jedoch Imilcare diesem auch nach der Heirat noch nachstellt, übergibt sie ihn dem Polemone. Nach Jahren findet sich nun Polidamante, ungekannt von Amaltea und Imilcare, am Hofe ein und unterjocht als Feldherr Imilcares die empörten Völker des Reiches. Der Sieger gewinnt die Liebe der Prinzessin Zamasi, um die auch Massiva, der Sohn Amalteas aus zweiter Ehe, wirbt. Die Prinzessin entscheidet sich für Polidamante. Massiva ist entsetzt. Um den Rivalen beim Vater zu verdächtigen, liefert er diesem einen für Amaltea bestimmten Brief in die Hände, den Zamasi verloren hatte. So erfährt Imilcare von einer geplanten Zusammenkunft Amalteas mit Polidamante. Er überrascht die beiden und verurteilt sie trotz ihrer Aufklärungen zum Tode. Als Amaltea und Polidamante von den Priestern geopfert werden sollen, dringen die Verschworenen, die dem Sohne ihres von Imilcare entthronten Königs treu geblieben waren, ein, töten Imilcare und befreien Amaltea und Polidamante. Massiva entzieht sich durch Selbstmord der Versöhnung mit Mutter und Bruder.

Mehr noch als das etwas trockene L'Huomo-Libretto tut das

lebendiger gestaltete Amaltea-Textbuch dar, dass Wilhelmine mit den Mitteln und der Ausdrucksweise des damals herrschenden, italienischen Opernstils vertraut war. Zwar weicht die Verfasserin in der „Amaltea“ von den bei Festopern üblichen Schlüssen ab, lässt dem Tyrannen keine Verzeihung zuteil werden, ihn vielmehr untergehen, und verzichtet in geschmackvoller Weise auf die festliche Vereinigung des Liebespaars und den Triumph Amalteas. Doch tritt auch in der „Amaltea“ in der Anordnung der Szenen, der Form und Ausdrucksweise der Sologesänge der Einfluss Metastasios zutage. Wie in „L'Huomo“, so tat auch in der „Amaltea“ Stampiglia hierzu sein übriges. So mochte die Einfügung von Gesangsstücken, die vielleicht aus den Opern verschiedener Komponisten genommen und nun mit anderen Texten ausgestattet waren, desto leichter von statten gegangen sein. Die Behandlung von Chor und Tanz in der „Amaltea“ lässt ersehen, dass der Eindruck, den die Texte des französischen Musikdramas auf Wilhelmine gemacht hatten, anhielt. Das Volk jubelt in der 3. Szene des ersten Aktes dem siegreichen Polidamante zu und gibt in der 8. Szene des dritten Aktes sein Mitleid mit dem Geschicke der zum Tode Verurteilten kund. Die Verschworenen verpflichten sich in der 1. Szene des dritten Aktes, den Tyrannen zu beseitigen. Die Priester bitten in der 8. Szene des dritten Aktes die Götter, ihr Opfer gnädig aufzunehmen. In derselben Szene treten die drei Chöre zusammen in Aktion, wodurch die Schlussszene der Oper wesentlich gesteigert wird. Der zweite Akt wird durch ein Ballett der Fechter eröffnet, der dritte Akt durch ein „Ballett der Verschworenen“, „che ballando mostrano di parlarsi e di concertare una grande impresa“. Zur vollen Geltung aber konnten die Leistungen des Balletts in dem „Balletto in Pantomimo“:

„Osiride e Iside“ kommen, das dem Operntextbuch angeheftet ist und wohl im Anschluss an die „Amaltea“ gespielt wurde. Ob die Markgräfin auch die Verfasserin dieses Stückes ist, lässt sich nicht feststellen, jedoch angesichts der Tatsache, dass die markgräfliche Familie in ihm verherrlicht wurde, für wenig wahrscheinlich erklären. Die Pantomime behandelt die Vereinigung des Osiride mit Iside und bot Gelegen-

heit zu glanzvollen Bühnenbildern, die mit dem Erscheinen Jupiters ihren Höhepunkt erreichen. Im Gegensatz zu den anderen Personen gibt Jupiter seinen Willen nicht durch Bewegungen, sondern durch Worte kund, in die dann das Volk mit einer kurzen Huldigung einstimmt. Wahrscheinlicherweise hatte Heinritz von diesem Stücke Kenntnis erlangt und es dann wegen der eingeschobenen Gesangsszene beim Erscheinen Jupiters als „grosses französisches Singspiel" bezeichnet. Mit diesem „Balletto in Pantomimo" lernen wir eine jener grösseren Bayreuther Tanzproduktionen französischer Provenienz kennen, für deren Ausführung dem Hofe eine eigene Ballettgesellschaft zur Verfügung stand.

Welche theatralischen Aufführungen das Jahr 1757 brachte, lässt sich nicht sagen. Aus dem Jahre 1758 berichtet Heinritz[1]) von einem gelegentlich des Geburtstages des Markgrafen dargestellten „italienischen Intermezzo". Die im gleichen Jahre vollzogene Vermählung des Herzogs Ernst Friedrich Carl von Hildburghausen mit der in Bayreuth erzogenen Prinzessin von Sachsen-Weimar dürfte ebenfalls zu Opernaufführungen Veranlassung gegeben haben. Einen empfindlichen Schlag erlitt aber das Bayreuther Musikleben, als am 14. Oktober die Markgräfin starb. Zaghini, der so lange Jahre dem Hofe gedient hatte, richtete an den Markgrafen ein Kondolenzschreiben,[2]) dessen Worte „sono fuor di me stesso, ne sò, come esprimerlo" sicherlich aus aufrichtigem Herzen gekommen waren. Wie Zaghini,

---

1) A. a. O., S. 31.

2) Der Wortlaut des Schreibens (A. Bamb., Acta das Absterben der Frau Markgräfin ... betr., Märker, Rep. 188) ist folgender:

„Altezza Serenissima

Etole il rammarico, e tristezza, che io provo nella funesta nuova riceuto della morte inospettata di S. A. R., che sono fuor di me stesso, ne sò, come esprimerlo; La magnanimità e clemenza Reale, con cui mi hà sempre Ella riguordato è l'ossequiosa, ed' unite mia servità, che sempre le nò viveventemente professato possono essere all' Altezza Vostra sincera testimonj del mio sommo dolore, che mi a stimolato con lopresente di umigliore a Pie di dell' Altezza Vostra le mie piu rispettosa condoglianza. Supplico per touto umilmente l' A. S. gradire quest' atto della mia osservanza e di continuormi gli efetti della sua Sourana beneficienza,

so mochten in jenen Tagen wohl die meisten Künstler am Bayreuther Hofe fühlen.

Infolge der Trauer um die verstorbene Markgräfin unterblieben im Jahre 1759 zunächst die Opernaufführungen. Bereits im September aber ging Markgraf Friedrich mit der Prinzessin Sophie Caroline Marie von Braunschweig-Wolfenbüttel seine zweite Ehe ein. Die Ankunft der neuen Markgräfin in Bayreuth wird wohl auch die Hofmusik zu Darbietungen veranlasst haben. Nach Heinritz[1]) wurden im Jahre 1760 Opern „nicht mehr gehalten"; „ein Singspiel in dem französischen Theater und ein italienisches Intermezzo-Spiel glich den sonstigen kostbaren Opern keineswegs". Und ähnlich scheint es auch in den nächsten Jahren mit Musikaufführungen in Bayreuth gehalten worden zu sein.

Die „Adress- und Schreibkalender" der Jahre 1760, 1761 und 1763[2]) führen folgendes „Hof-Capell- und Cammermusik" Personal auf:

Oberdirektor: Graf von Mirabeau (1760—61). Kapellmeister: Pfeiffer (1760—61). Vokalisten: Turcotti

---

mentre bacciandole ill Lambo della sue veste mi pregio dessere profondamenta . . .

Jano. 31. 8bre 1758. Servitore Giacomo Zaghini."

Im Anschluss hieran möge auch der Kondolenzbrief Stampiglias (ebenda) mitgeteilt werden:

„Monseigneur

Rien ne sauroit exprimer l'affliction, que m'a causé la douloreuse nouvelle de la mort de S. A. Royale Madame la Marggrave Vôtre Auguste Epouse. Je ne trouve point de termes proportionés pour m'aquiter envers V. A. S. de mes devoirs dans cette funerte circonstance.

Je suis confus, Monseigneur, d'etre dans la dure necessité, d'implorer a cette occasion la genereuse Protection de V. A. S., mais la situation de mes affaires est dans un' Etat, que, si Elle retiroit ses bienfaits, je serois perdû, sans aucune ressoursce.

Je suis si persuadé de la Clemence, que Vôtre A. Ser. m'a toujours temoigné, que j'ose esperer qu'Elle deignerà me la continuër. . . . . .

Florence le 4 de Nov. 1758. Louis Stampiglia".

1) A. a. O., S. 50f.

2) K. Universitätsbibl. Erlangen und Kammerarchiv der k. Regierung von Oberfranken in Bayreuth. Der Jahrgang 1762 fehlt; das Besoldungsverzeichnis vom Jahre 1762 (s. oben) vermag ihn einigermassen zu ersetzen.

(1760—63), Leonardi (1760—63), Grassi (1760—63), E. C. Dressler (1761), Nicolina Rosa (1760—63), Leopoldo Burgioni (1760—63), Ottavia Gueri (1763). Konzertmeister: Joh. Wolfg. Kleinknecht (1760—63). Vizekonzertmeister: Jak. Fr. Kleinknecht (1760—63, 1763 als „Hof-Compositeur" bezeichnet). Flaut. Travers.: Döbbert (1760—63), Christ. Ferd. Wunderlich (1760—63, 1763 auch als „Cammer-Hautboist" bezeichnet), Joh. Stef. Kleinknecht (1760—63), Gotth. Liebeskind jun. (1760—63). Clavicembalist: Chr. Lud. Hien (1763). Violinisten: Joh. Gottl. Richter (1760—63), Chr. Sam. Hofmann (1760—63, zugleich als „Hoforganist" genannt), Joh. Dan. Leuthardt sen. (1760—61), Chr. H. Kürbitz [= Körbitz] (1760—63), Joh. Mich. Glaser (1760—63), Piantanida sen. [= Biantolino?] (1760—63), Casp. König (1760—61), Bernh. Joach. Hagen (1760—63), G. H. Thomas (1760—63), N. Dressel (1760—61), J. Christ. Hofmann sen. (1760—63), J. Aug. Hofmann jun. (1760—61), Gottfr. Wilh. Morus (1761—63), Fr. Carl Schemer (1761—63), E. C. Dressler (1763), Breil (1763), N. Kern (1763). Braccioisten: J. Lor. Steinhäusser (1760—63), J. Fr. Heinl sen. [= Heinel] (1760), Joh. Siegm. Weidemann (1760—63), Sam. Fr. Leuthardt (1760—63). Bassonisten: Joh. Gotth. Liebeskind sen. (1760—63), Joh. Gottl. Liebeskind jun. (1760—63). Violoncellisten: Joh. H. Const. Zabitzer (1760—63), Peter Buchta (1760—63), Nic. Fr. Hofmann (1760—63), Piantanida jun. [= Biantolino?] (1760—63), Joh. Balth. Kehl (1760—63), Leuthardt (1763). Contraviolinisten: Joh. Nic. Kohl (1760—63), Halmb (1760—63). Hautboisten: Tiefert (1760—63), Peter Frank (1760—63), Venturini Colombazzo (1763). Cornoisten: Vogel (1760—63), Englert (1760), J. Fr. Heinel (1760—63).

Der „Etat de la Dance" bestand aus den

Tänzern: Fr. Schuman (1760—63), Bigatti (1760—63), Rusler sen. (1760—63), Romolino (1760—63), Dupetit (1760—63), Rusler jun. (1760—63), Rossi (1760—63),

Costa (1760—61), Caplan (1763), Vanouc (1763), und den Tänzerinnen: Balby (1760—63), Maria Bigatti (1760—63), Vanouc (1760—63), Gatelois (1760—63), Schvaberin l'ainée (1760—63), Bigatti (1760—63), Dupetit (1760—63), Schvaberin cadette (1760—63).

Für das Jahr 1762 ist ein allerdings nicht vollständiges Verzeichnis[1]) erhalten, das uns einen Einblick in die Besoldungsverhältnisse der Bayreuther Sänger und Musiker in jener Zeit tun lässt:

Pfeiffer	1575	Rthlr.	
Turcotti[2])	1200	„	
Stefanino	1500	„	
Grassi	1000	„	
Zaghini	400	„	
[= wohl eine Pension.]			
Kleinknecht (Konzertm.) . .	700	„	
Kleinknecht (Vizek.) . . .	600	„	
Richter	300	„	
Piantanida u. dessen Sohn . .	1333	„	16.
Körbuz [= Kürbitz, Körbitz] .	300	„	
Hagen	264	„	
Leuthardt sen.	203	„	8.
König	166	„	16.
Glaser	166	„	6.
Thomas	100	„	
Morus	166	„	6.
Schemer	66	„	
Buchta (Tromp.)	50	„	
Kohl	168	„	
Kohl	200	„	

1) „Besoldung der sämtlichen Cammer- und Hofmusicis auf das 1762te Jahr", im Geh. Staatsarchiv Berlin (Abschrift des Herrn Dr. Reich).

2) Nach Heinritz („Neue Beiträge zur Geschichte der Kreishauptstadt Bayreuth" a. a. O., S. 6) hätten: Turcotti (bei ihrem Abgang, 1763) 1920 fl. Besoldung, 402 fl. Weingeld, 160 fl. Reisegeld, Zaghini 1500 Rthlr. (aus Kammermitteln) und 24 Carol. von der Hoheit, Fourage für 2 Pferde und bei seiner Reise nach Italien im Jahre 1739 400 fl. Reisegeld bezogen.

Buchta	50	Rthlr.	
Dobbert [= Döbbert] . . .	400	„	
Steinhäusser	116	„	16.
Wunderlich	200	„	
Leuthardt jun.	116	„	16.
Zebüser [= Zabitzer] . . .	200	„	
Liebeskind sen.	283	„	16.
Halmb	150	„	
Kleinknecht (Fl. Trav.) . .	200	„	
Liebeskind	200	„	
Hofmann (Hoforg.)	188	„	
Hofmann (Violonc.)	236	„	16.
Englert	116	„	6.
Fogel [= Vogel]	116	„	6.
Heinl	64	„	8.
Peter Buchta	22	„	6.
Hofmann	22	„	6.
Hofmann (Pauker)	32	„	6.
Dressler	208	„	8.
Venturini [sc. Colombazzo] .	1000	„	
Hien	266	„	16.
Fr. Schumann	1200	„	
Balby	1200	„	
Le Sr. Bigatty	1600	„	
Mlle. Bigatty	1000	„	
Gatelois	900	„	
Le Sr. Dupetit	600	„	
Md. Dupetit	600	„	

Aus dieser Aufstellung ersehen wir, dass die deutschen Musiker wie auch anderwärts weit geringere Gagen bezogen, als das Sänger- und Tänzerpersonal. Auch nach dem Tode Wilhelmines behielt der Markgraf Sänger und Instrumentalisten bei, ohne ihre Zahl wesentlich zu verringern. Kamen auch, wie Heinritz behauptet, grössere Opernvorstellungen nicht mehr zu stande, an Beschäftigung wird es der Hofmusik auch jetzt sicherlich nicht gefehlt haben. Mit den Besoldungen, die um jene Zeit in Berlin oder Dresden ersten Künstlern geboten

wurden, konnten die Bayreuther Gehälter freilich einen Vergleich nicht aushalten. Solche Gehälter überstiegen die Mittel des Bayreuther Hofes, die ohnehin schon durch den Opernetat stark in Anspruch genommen waren. So musste sich der Hof damit begnügen, Künstler vom Range der Hasse, Faustina, Porporino auf ihrer Durchreise vorübergehend kennen zu lernen.

Am 26. Februar 1763 verschied Markgraf Friedrich, der seine erste Gemahlin nicht lange überlebt hatte. Das war ein vernichtender Schlag für die Bayreuther Oper. Markgraf Friedrich Christian übernahm die Regierung des Landes mit dem Befehl, den Hofstaat einzuschränken und „alle Italiener und Franzosen fortzuschaffen".[1]) Mag nun der neue Markgraf selbst oder dessen Hofmarschall von Treskow hierzu die Veranlassung gegeben haben, der Abgang des Sänger- und Tänzerpersonals wurde zur Tatsache. So konnten die Leipziger „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend" am 9. Dezember 1766 von den in der Bayreuther Hofmusik vollzogenen Veränderungen melden: „dass nebst denen italienischen Virtuosen auch sämtliche Castraten und Sängerinnen abgegangen", sowie, dass diese „Kapelle durch das im Jahre 1761 erfolgte Absterben ihres berühmten und verdienstvollen Kapellmeisters, des Herrn Hofrath Pfeiffer, einen grossen Verlust" erlitten. Im Anschluss hieran berichten sie, dass „Sr. jetzoregierende Hochf. Durchl. zu Bayreuth alle Instrumentalisten zu höchst dero Ergötzung nach ermüdenden Regierungsgeschäften und zur Zierde dero Hofes beibehalten", und nennen in fast vollständiger Übereinstimmung mit dem Adresskalender des Jahres 1764 als „Musikdirektor": Jakob Friedrich Kleinknecht; als Konzertmeister: Joh. Wolfg. Kleinknecht; als Traversisten: Döbbert, G. Gotth. Liebeskind, Joh. Stef. Kleinknecht; als Violinisten: Richter, Körbitz, Hagen, Thomas, J. Christ. Hofmann, Glaser, Morus, Breil, Buchta, Kern (im Adresskalender noch: Dressler); als Hautboisten: Wunder-

1) S. hierzu J. W. Holle, „Friedrich Christian, der letzte Markgraf von Bayreuth" im „Archiv f. Gesch. u. Altertumsk. von Oberfranken", Bd. V, S. 7.

lich, Frank, Tiefert; als Cornoisten: Vogel, Heinel; als Braccioisten: Leuthardt sen., Steinhäuser; als Bassonisten: Liebeskind sen., Liebeskind jun.; als Violoncellisten: Kehl, Nik. Fr. Hofman, Buchta, Leuthardt jun. (im Adresskalender noch: Zabitzer); als Kontraviolinisten: Halmb.

Später als an anderen Höfen war die italienische Oper in Bayreuth zur Herrschaft gelangt. Unter dem Schutze und der fördernden Hilfe Wilhelmines hatte sie sich hier entfaltet. Mit dem Regierungsantritt Friedrich Christians wurde sie aus Bayreuth vertrieben. In alle Welt stob die Sängerschar auseinander. Eine immerhin noch respektable Hofkapelle blieb übrig, aber auch ihr war keine lange Tätigkeit mehr beschieden. Im Jahre 1769 starb bereits Markgraf Friedrich Christian, ohne Nachkommen zu hinterlassen. Holle[1]) erzählt von ihm, dass er die Musik geliebt, jedoch an den „künstlichen Tönen der Kammerkapelle“ wenig Gefallen gefunden habe. Nach seinem Tode ging das Fürstentum an den Markgrafen von Ansbach, Alexander, über, der dann im Jahre 1791 die beiden Fürstentümer an Preussen abtrat.

1) S. hierzu J. W. Holle, „Friedrich Christian, der letzte Markgraf von Bayreuth“ im „Archiv f. Gesch. u. Altertumsk. von Oberfranken“, Bd. V, S. 15.

Ausblick.

Jean Paul Friedrich Richter.

(Mit Genehmigung der Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart.)

Aus der glänzenden Residenzstadt der Markgrafen war im Wandel der Zeiten eine ruhige Provinzstadt geworden. Zahlreiche fürstliche Bauten standen vereinsamt, Zeugen vergangener Pracht und Kunstpflege. Doch waren mit der alten Zeit die Musen nicht aus der Stadt geflüchtet. Hatten vordem die Markgrafen Bayreuth zum Mittelpunkt der künstlerischen Bestrebungen ihres Landes gemacht, so gaben jetzt einzelne Künstler dem geistigen Leben der Stadt das Gepräge.

Im Sommer 1804 war Jean Paul in Bayreuth eingetroffen, das bis zu seinem Tode seine Heimatsstätte bleiben sollte. Besonders gerne weilte er in dem bescheidenen Hause Dorothea Rollwenzels, wo auch die Mehrzahl seiner Bayreuther Schriften entstand.[1]) Gesinnungsgenossen, Schriftsteller und Künstler fanden den Weg zu ihm auch nach Bayreuth, unter ihnen E. Th. A. Hoffmann.[2]) Am Schlusse der zu dessen „Phantasiestücken" im Jahre 1813 geschriebenen Vorrede begrüsst Jean Paul in Hoffmann „die Erscheinung eines hohen Tonkünstlers" und macht die oft zitierte Bemerkung: „Desto besser und seltener! denn bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, dass wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt." Jean Pauls Wunsch sollte in Erfüllung gehen, und gerade Bayreuth die Wirkungsstätte eines Künstlers werden, der „eine echte Oper zugleich dichtete und setzte".

Schon seit geraumer Zeit war in Richard Wagner der Festspielgedanke lebendig, als er im Frühjahr 1871 daran ging,

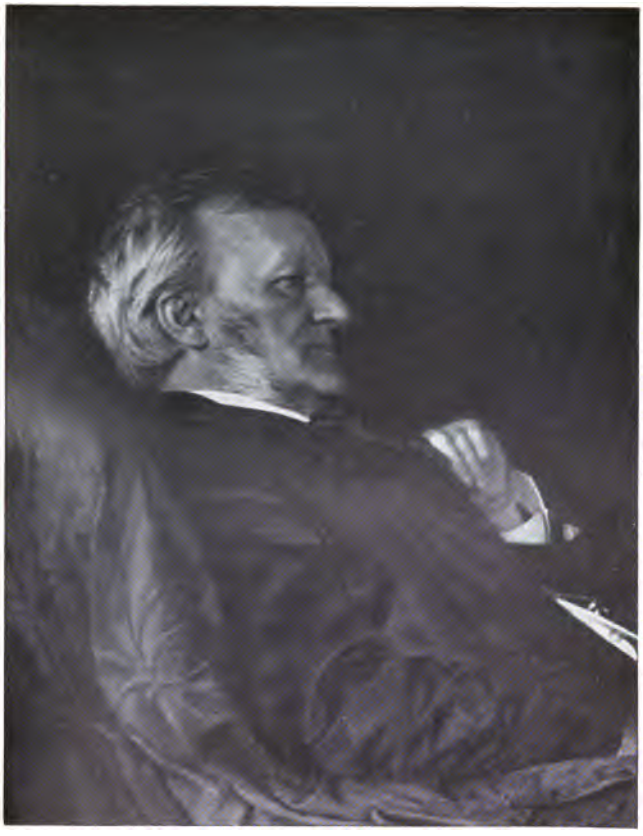
1) P. Nerrlich, „Jean Paul. Sein Leben und seine Werke", 1889, S. 467 ff.
2) Ebenda, S. 553.

denselben in die Wirklichkeit umzusetzen. „Still und unvermerkt“ hatte er zu diesem Zwecke Bayreuth[1]) „in Augenschein genommen“. Die Idee, „das berühmte markgräfliche Opernhaus zu benutzen,“ wurde beim „Gewahrwerden seiner inneren Konstruktion“ fallen gelassen. Doch hatte die „Eigenthümlichkeit und die Lage der freundlichen Stadt“ in ihm einen so günstigen Eindruck hinterlassen, dass er im Spätherbste desselben Jahres wiederum nach Bayreuth ging, „um mit den bürgerlichen Behörden Bayreuths selbst in unmittelbaren Verkehr zu treten.“ Aus den „Bayreuther Briefen“[2]) Wagners geht deutlich hervor, mit welch enormen Schwierigkeiten gekämpft werden musste, bis am 22. Mai 1872 die Grundsteinlegung des neuen Festspielhauses und am 13. August 1876 die erste Festspielaufführung stattfinden konnte. Sollte das markgräfliche Opernhaus auch für die Festspielaufführungen nicht in Betracht kommen, so wurde es doch gelegentlich der Feierlichkeiten der Grundsteinlegung des neuen Hauses zu jener glanzvollen Aufführung von Beethovens „9. Symphonie“ benützt. Wagner schreibt hierüber im Anschluss an einen kurzen Überblick über die geschichtliche Entwicklung Bayreuths[3]): „Wem wären aber die verwunderlichsten Gedanken fremd geblieben, als er am 22. Mai 1872 auf derselben Stelle Platz genommen, welche einst der markgräfliche Hof mit seinen Gästen, dem grossen Friedrich selbst an der Spitze, erfüllte, um ein Ballett, eine italienische Oper, oder eine französische Komédie sich vorführen zu lassen, und von derselben Bühne her die gewaltigen Klänge dieser wunderbaren neunten Symphonie von deutschen Musikern, aus allen Gegenden des Vaterlandes zum Feste vereinigt, sich zutragen liess; wenn endlich von den Tribünen herab, auf welchen einst gallonierte Hoftrompeter die banale Fanfare zum Empfange der durchlauchtigen Herrschaften von seiten eines devoten Hofstaates abgeblasen hatten, jetzt begeisterte deutsche Sänger den Versammelten zuriefen: „Seid umschlungen, Millionen!“, wem

1) Richard Wagner, „Gesammelte Schriften und Dichtungen“, 4. Aufl., Bd. 9, S. 324.

2) Von C. Fr. Glasenapp 1907 herausgegeben.

3) „Gesammelte Schriften und Dichtungen“, a. a. O., Bd. 9, S. 334.



Richard Wagner.

(Mit Genehmigung der Firma F. Bruckmann A.-G., München.)

schwebte da nicht ein tönend belebtes Bild vor, das ihm den Triumph des deutschen Geistes unabweisbar deutlich erkennen liess?“

Das Bayreuther Festspielhaus erwies seine Lebenskraft auch nach dem Tode seines Begründers. Mochten fürstliche und bürgerliche Reisende im 18. Jahrhundert das Bayreuther Opernhaus aufsuchen, so pilgern sie heute ins Bayreuther Festspielhaus und betrachten das markgräfliche Opernhaus als Sehenswürdigkeit. Die Zeit aber, zu der dieses seine Bestimmung erfüllte, wählte Wagners Sohn, Siegfried, freilich mit nicht immer glücklicher Hand, zum Hintergrund seiner Oper „Herzog Wildfang“.

So lassen sich mannigfache Beziehungen herstellen zwischen „Alt- und Neubayreuth“, zwischen den Bayreuther Festspielen im Zeitalter des Absolutismus und jenen der neuesten Zeit.

Namenregister.

Adami 111.
Adolph 14.
Albinoni, T. 70. 137.
Algarotti 141.
Amadei 53.
Amanthi, Wilh. Ad. 18.
Amato, Carolo 7.
Angielo 41.
Apfel, Christ. 18.
Ariosti, Attilio 44. 45. 58.
Astrua 122. 124. 130.
Aureli 62. 116.

Badia 44.
Balby, Rosina 133. 151. 152.
Baum, Gottfr. 17.
Bayer, Casp. 18.
Beethoven 158.
Belfing 14.
Benda, Franz 99. 100. 107. 112.
Benedetta s. Molteni.
Bentivoglio 23.
Bernardoni, Ant. 44. 45.
Bernasconi, Andrea 112. 141. 142. 143. 144. 145.
Besser, Joh. von 45.
Biantolino, jun. 132. 150. 151.
Biantolino, sen. 132. 150. 151.
Bibiena, Carlo Galli 139.
Bibiena, Guis. Galli 123.
Bigatty 133. 150. 152.
Bigatty, Mariane 133. 151.
Birken, Siegm. von 6. 7.
Blaché 133.
Blondeval 133.
Bölling, Andreas 111.
Bösswillibald 18.
Bolch, Phil. 17.
Bonn, Rosa 130. 131. 146.
Bontempi, Andrea 6.
Boretti 116.
Borosini, A. 41.
Borosini, Fr. 41.
Boschi, Guis. 44.
Bostel 37. 51.
Both 14. 28.
Boyer 133.
Breil 150. 153.
Bressand 55.
Buchta 14. 28.
Buchta, Georg 15.
Buchta, Georg Conr. 111.
Buchta, Georg Wilh. 111.
Buchta, Joh. Georg 111.
Buchta, Peter 111. 132. 150. 159.
Burgioni, Leopoldo 150.

Calvi 62.
Camargot 133.
Campra 140.
Candarelli 110.
Caplan 133. 151.
Carcani 112.
Carestini 110. 121.
Cassati 126. 131.
Cavallari, Giac. 131.
Cavalli 55. 57.
Chiochetti 86.

Clauss 14.
Cocchi 112.
Codelli di Fohnenfeld, Giov. Dom. 13.
Colerus, Martin 8. 9.
Colombazzo, Venturini 150. 152.
Conradi 48.
Conti, Franc. 41. 42. 43.
Cortellini, Anna Maria 18.
Cossani, Guis. M. 18.
Costa 151.
Cousser 58.
Cupeda 58.
Curioni 133.

Dader 132.
Desfraines 133.
Diener, Joh. Otto 110. 113. 117. 119. 121.
Döbbert, Chr. Friedr. 98. 100. 101. 102. 103. 106. 111. 131. 150. 152. 153.
Döbrichtin, Magdal. Elisab. 15.
Dorle 30.
Donini 128.
Dressel, N. 132. 150.
Dressler, E. C. 150.
Drezin 29.
Droitlin, Tobias 5.
Dubuisson 122.
Du Petit 133. 151. 152.
Dupres 122. 133.
Durant, P. Charl. 132.

Eberard, Giustina 110. 112. 117. 119. 121. 131. 134.
Englert, Joh. Lorenz 132. 133. 150. 152.
Enslin, Joh. Dav. 132.
Erdmann, Ludw. 18.
Ernstin, Christ. Elisabeth 48.

Faber 28.
Falkenhagen, Adam 111.
Faustina 121. 124. 134.
Fedeli, Ruggiero 11. 14. 23.
Feind 69.
Ferrini 44.
Fiorentini 133.
Fiorillo 112.
Fiorina, Anna 133.
Fischer 14. 28.
Fischer, Joh. 16.
Förtsch 62.
Fortmeyer 28.
Foulque 133.
Frank, Peter 132. 150. 154.
Freschi, Dom. 50.
Frilli, Stef. 18.
Furiosa, Marg. 105. 110.

Gaetano 41. 44.
Galletti, Giov. Andrea 110. 113. 117. 119. 120. 121. 131. 134. 135. 136.
Galuppi 112.
Garnier 133.
Gaspari, Giov. P. 119.
Gasparini 53. 109. 122.
Gatelois, 151. 152.
Gebhard, Joh. Adam 18.
Gentschau, Nik. Friedr. 111.
Gerardini s. Sellerina.
Gerhard 133.
Gherardi 133. 139.
Giacinto, Giov. 131.
Glaser, Joh. Mich. 132. 133. 150. 153.
Gluck 137.
Gontard 133.
Graci 130.
Grassi, Andrea 131. 146. 150. 151.
Graun 98. 99. 100. 101. 107. 109. 122. 125. 127. 129. 145.
Guerardi 122.
Gueri, Ottavia 150.
Guilio 41.
Gutzkow 95.

Händel 56.
Hagen, Bernh. Joach. 111. 131. 150. 151. 153.
Halmb 132. 150. 152. 154.
Hasse 107. 112. 116. 121. 127. 134. 137. 138. 139. 142. 143.
Heidemann, Jak. 132.
Heinel, Joh. Fr. 132. 150.

Heinel, Joh. Friedr., sen. 132. 150. 152.
Heinritz, J. G. IX. X.
Hessin 30.
Hiele, Joh. G. 17.
Hien, Chr. Lud. 150.
Hoffmann, Christ. Sam. 111. 131. 150.
Hoffmann, E. Th. A., 157.
Hofmann 98. 100.
Hofmann, Joh. Aug. 132.
Hofmann, J. Aug., jun. 150.
Hofmann, Joh. Christoph 132.
Hofmann, J. Christ., sen. 150.
Hofmann, Joh. Jak. Christoph 132.
Hofmann, Nik. Fr. 132. 150.
Holter 69.
Hopfner, Ferd. Burchard 8.
Hummel, Friedr. 18.
Hunold 69.
Hurlebusch, Konr. Friedr. 32.
Hyacinthe 133.

Jacinthe 125.
Jahn, Joh. Sam. 111.
Jassinte 133. 139.
Jomelli 112.
Jose 28.

Kayser, Joh. 88.
Kehl, Joh. Balt. 132. 150. 154.
Keiser 72.
Kern, N. 150. 153.
Keysleriu, Theres. 133.
Kinzel, Joh. 111.
Kister, Phil. 111.
Kleinknecht, Jakob Fr. 131. 150. 151. 153.
Kleinknecht, Joh. Stef. 150. 153.
Kleinknecht, Joh. Wolfg. 110. 112. 131. 134. 150. 151. 153.
Kobelius, Joh. Aug. 15.
Koch 14. 28.
Köhler, Christ. Benj. 110. 132.
Köhler, Joh. Christ. 132.
Köhler, Joh. Mich. 111.
Köller, Christ. Paulina 16.
König, Casp. 111. 131. 150.
Körbiz, Christ. 132. 150. 151. 153.
Körbiz, Heinr. 132.
Kohl, Joh. Balt. 132.
Kohl, Joh. Nik. 132. 150.
Krafftmeyern, Lisette 133.
Krieger, Johann 8. 9. 11.
Krieger, Joh. Phil. 8. 9. 11. 55.
Kubin 14. 28.
Kurwitz 141.

Lampugnani 139.
Landini 41.
Lang, Balthasar 4.
Legrenzi 23.
Leonardi, Stefanino 110. 112. 121. 125. 130. 131. 134. 139. 141. 146. 150. 151.
Leuthardt, Joh. 132.
Leuthard, Joh. Dan., 111. 131. 151.
Leuthardt, Sam. Friedr. 132. 150.
Liebeskind 111.
Liebeskind, G. Gotth. 153.
Liebeskind, Gotthelf 132. 150.
Liebeskind, Joh. Gotth., sen. 150.
Liebeskind, Joh. Gottl., jun. 150.
Liebeskind, Gottl. 132.
Lindner 14.
Lipold 28.
Lochety 133.
Lotti, Ant. 81. 82. 83.
Lulli 22. 58.

Maccioni 7.
Mahaut, Antoine 110.
Malter 133.
Malvezzi 62.
Mannotti 130. 131. 141. 146.
Marini, Cesare 131. 141.
Marquisini 10.
Mattei, Colomba 131. 139.
Mécour, Franz 133.
Meetsch, Christoph 132. 133.
Metastasio 36. 115. 116. 117. 118. 120. 136. 138. 142.
Meydler 28.
Michel 28.
Michel, Jean 30.

Minato 57. 77.
Molteni, Benedetta 124. 139.
Montagna 17.
Moron 28.
Morus, Gottfr. Wilh. 150. 153.
Mouranti 29.
Müller, Joh. 132.

Negro, Pasqu. 131. 139.
Nereter 14. 28.
Neumann 28.
Neusinger 139.
Orlandini 53.

Paganelli, Guis. Ant. 101. 104. 105. 110. 113. 134.
Paganelli, Johanna 105. 110.
Palesi 131.
Pallavicino 81, 82.
Pampino 112.
Pantalonin 14.
Paul, Jean 157.
Pellegrini 112.
Perez 143.
Peringer, Friedr. 132. 133.
Pescetti 112. 115.
Petit 133.
Pfeiffer, Joh. 98. 99. 100. 101. 108. 110. 113. 131. 134. 149. 151. 153.
Philippo 28.
Piantanida s. Biantolino.
Pistocchi, Franc. Ant. 18.
Pollarolo, C. Franc. 20. 58.
Poma, Gios. 131.
Pompeati, Teresia 131. 141.
Popp, Dietr. 132.
Porpora 112. 116. 125.
Porporino 110. 117.
Postel 37. 62.
Potthoff, Joh. Heinr. 111.
Prin 133.
Purschka, Joh. Jak. 132.

Quantz 99. 102. 103. 109. 112. 124. 125. 128.

Raimond 133.
Rameau 140. 142. 144.
Rau, Joh. Christ. 18.
Raymond 133.
Reuter 113.
Rhönig 14. 28.
Ricci, Giov. Marco 16.
Richter, Joh. Gottl. 104. 110. 131. 150. 153.
Ritzstein, Balth. 18.
Röthern, Frederica 133.
Rollwenzel, Dorothea 157.
Romani 122.
Romoli 133.
Romolino 150.
Rosa 130.
Rosa, Nicolina 150.
Rossi 133. 150.
Rottowsky 113.
Rusler, jun. 133. 150.
Rusler, sen. 133. 150.

Sabadini, Gius. 62.
Saint-Pierre 123.
Salimbeni 122.
Salvay 31.
Santorelli 107.
Scarlatti, A. 82. 83.
Schaffrath 102.
Scheibe, Joh. Ad. 113.
Schemer, Fr. Carl 150. 151.
Schiefferdecker 86.
Schneider 18. 101.
Schöntag, Joh. Dan. 29.
Schuman, Franz 133. 150. 152.
Schuster, Guis. 146.
Schvaberin 151.
Scio, Eleonora 31.
Scogniano 41.
Seckel, Conr. 29.
Segalini, Adelaide 131.
Seidel, J. M. 85.
Sellerina 110. 112. 121. 131.
Sellitti 112.
Semdarelli 110.
Sessler, Ludw. 18.

Seydel, Isaac 15.
Seyffert, Jeremias 10.
Sieger, Joh. 111.
Silvio 41. 44.
Simonetti, Ernestine 29.
Staden, Johann 3. 4.
Stampiglia, Luigi 141. 146. 147. 149.
Stampiglia, Sigra. 131.
Stampiglia, Silvio 41. 42. 45.
Stefanino s. Leonardi.
Steinhäusser 28.
Steinhäusser, Joh. Lorenz 111. 132. 150. 152. 154.
Stella 16.
Steurer, Wolfg. Phil. 18.
Stöhr, Andreas 111. 132.
Stoelzel, Gottfr. H. 32. 62. 70.
Straub 111.
Sutterin 44.

Tagliazucchi 129.
Tartini 107.
Tedeschino 131.
Teissier 133.
Telemann, G. Ph. 32. 33. 87. 88.
Teratella 143.
Thomä, Joh. Erh. 111.
Thomas, G. Heinr. 132. 150. 151. 153.
Tiefert, Joh. Conr. 132. 150. 154.
Tolini 44.
Torelli, Guis. 18.
Torri, Pietro 13.
Traetta 143.
Trögerin 14.
Turcotti, Mia 131. 141. 146. 149. 151.

Vanouk 133. 151.
Venturina 128.
Vignali, Agata 18.
Vincentino 7.
Violante 131.
Vivaldi, Ant. 112.
Vogel, Joh. G. 132. 133. 150. 152. 154.
Voltaire 96. 117 140.

Wagner, Richard 157. 158. 159.
Wagner, Siegfr. 159.
Weidemann, Joh. Sigm. 132. 150.
Weidner, Joh. Sigm. 132.
Wirbahn, Peter 18.
Wolff, Joh. 18.
Wunderlich, Christ. Ferd. 131. 133. 150. 152. 154.

Zabitzer, Joh. Barth. 92.
Zabizer, Joh. Const. 132. 150. 152.
Zachini s. Zaghini.
Zaghini, Gioc. 104. 106. 107. 109. 110. 112. 117. 118. 122. 124. 131. 134. 139. 148.
Zanetta 13.
Zaubzker 111.
Zeno, Apostolo 18. 41.

Druck von G. Kreysing in Leipzig

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

	Mark
Arnold, Yourij v., Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt	3.—
Bach, Ph. Em., Versuch über die wahre Art, Klavier zu spielen. Nach der Original-Ausgabe mit kritischen Erläuterungen herausgegeben von Dr. W. Niemann . brosch. Mk. 6.— geb.	7.-
Bräutigam, M., Der musikalische Teil des protestantischen Gottesdienstes, wie er sein und wie er nicht sein soll. Nach eigenen Erfahrungen und fremden Bemerkungen dargestellt (Vergriffen)	1.50
Breithaupt, Rudolf M., Die natürliche Klaviertechnik.	
Band I. Handbuch der pianistischen Technik. Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung (Automatik) des gesamten Spielorganismus (Schulter, Arme, Hände, Finger) als Grundlage der „klavieristischen" Technik. Mit 15 Kunsttafeln. brosch. Mk. 5.— geb.	6.—
Band II. Die Grundlagen der Klaviertechnik. Grosse praktische „Schule der Technik" zur Erlernung des freien, natürlichen Gewichtspieles (Balance der Schwere) für alle Ausbildungsklassen der Vor- und Mittelstufe . . . . . kart.	4.—
Brendel, Fr., Organisation des Musikwesens durch den Staat .	1.—
Bülow, Hans v., Über Richard Wagners Faust-Ouvertüre, eine erläuternde Mitteilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. 3. Aufl.	—.50
Capellen, Georg, Die „musikalische" Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Mit experim. Nachweisen am Klavier	2.—
— Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung nebst Anhang: Grieg-Analysen als Wegweiser der neuen Musiktheorie.	2.—
— Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Eine vollständige, logisch-einheitliche Erklärung der Probleme der Figuration, Sequenz und symmetrischen Umkehrung	2.—
— Die Zukunft der Musiktheorie (Dualismus oder „Monismus"?) und ihre Einwirkung auf die Praxis. An zahlreichen Notenbeispielen erläutert	2.—
— Ist das System S. Sechters ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung? Streitschrift . . .	—.50
Gleich, Ferdinand, Die Hauptformen der Musik. 2. Aufl. Populär dargestellt	1.80
— Handbuch der modernen Instrumentierung für Orchester und Militär-Musikkorps mit Berücksichtigung der kleineren Orchester sowie der Arrangements von Bruchstücken grösserer Werke für dieselben und der Tanzmusik. 4. vermehrte Aufl.	1.60
Grell, Friedrich, Der Gesangsunterricht in der Volksschule .	—.50
Hoffmann, Fr. L. W., Logik der Harmonie. Ein Harmoniesystem der Obertöne.	1.—
Klauwell, Otto, Der Canon in seiner geschichtlichen Entwickelung. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik	1.50

Verlag von C. F. KAHNT Nachfolger, Leipzig.

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

	Mark
Kleinert, Julius, Der Choral von heute und der von ehemals. Ein Votum in Sachen der Choralreform. M. Notenbeilage (1860)	—.50
Knorr, Jul., Führer auf dem Felde der Klavierunterrichts-Literatur. Nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen, (1875)	1.—
Koch, Dr. Ernst, Rich. Wagner's „Ring des Nibelungen" in seinem Verhältnis zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung betrachtet. (Preisschrift)	2.—
Köhler, Louis, Theorie der musikalischen Verzierungen für jede praktische Schule besonders für Klavierspieler	1.20
Kullak, Adolph, Die Ästhetik des Klavierspiels. 4. Aufl. Bearbeitet u. herausgegeben von Dr. Walter Niemann. geb.	5.—
geb.	6.—
Laurencin, Dr. F. P. Graf, Die Harmonik der Neuzeit (Gekrönte Preisschrift) (1861)	1.20
Lichtwark, K., Praktische Harmonielehre für Lehranstalten und zum Selbstunterricht	3.—
Lohmann, Peter, Über R. Schumanns Faustmusik (1860) .	—.60
Mueller, R., Musikalisch-technisches Vokabular. Die wichtigsten Kunstausdrücke für Musik. Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch, sowie die gebräuchlichsten Vortragsbezeichnungen etc. Italienisch-Englisch-Deutsch	1.50
Pohl, Richard, Bayreuther Erinnerungen. Freundschaftliche Briefe an den Redakteur und Verleger der „Neuen Zeitschrift für Musik" in Leipzig, gesammelt	1.50
— Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig am 1. bis 4. Juni 1859. Mitteilungen nach authentischen Quellen. Inhalt: Berichte, Vorträge, Anträge, Protokolle, Programme, Texte und Mitglieder-Verzeichnis des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins"	1.80
Porges, Heinrich, Die Aufführung von Beethoven's Neunter Symphonie unter Richard Wagner in Bayreuth (am 22. Mai 1872)	—.80
Quantz, Johann, Joachim, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck nach dem Original (Berlin 1752) mit kritischen Anmerkungen, herausgegeben von Dr. Arnold Schering. Unentbehrliches Quellen- u. Studienwerk brosch. Mk. 6.— geb.	7.—
Ramann, Lina, Franz Liszt's Oratorium „Christus". Eine Studie zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben. Mit Notenbeispielen und dem vollständigen Text des „Christus"	1.—
Reger, Max, Beiträge zur Modulationslehre, Deutsch, französisch, englisch. 3. Auflage	1.—
Riemann, Dr. Hugo, Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems (1873)	1.50
— Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Aesthetik der Musik	—.60
Rode, Theodor, Zur Geschichte der Königl. preussischen Infanterie- und Jägermusik (1858)	—.60
— Eine neue Regiments-Hornisten-Infanteriemusik (1860) . . .	—.60

Verlag von C. F. KAHNT Nachfolger, Leipzig.

Musikwissenschaftliche Abhandlungen und Bücher über Musik.

	Mark
Sandberger, Dr. Adolf, Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius	1.20
Schering, Arnold, Bach's Textbehandlung. Ein Beitrag zum Verständnis Joh. Seb. Bach'scher Vokal-Schöpfungen	—.50
Schiedermair, Ludwig, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus . . . . . brosch. Mk. 3.— geb.	4.—
I. Die ersten Anfänge des Bayreuther Musiklebens am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, Bayreuther Linie. — II. Die Blütezeit der deutschen Oper unter Markgraf Georg Wilhelm. — III. Die italienische Oper unter Markgraf Friedrich. Markgräfin Wilhelmine.	
Schwarz, Dr., Die Musik als Gefühlssprache im Verhältnis zur Stimme und Gesangbildung (1860)	—.60
Seidl, Prof. Dr. Arthur, Vom Musikalisch-Erhabenen. 2. Auflage	3.—
Stade, Dr. F., Vom Musikalisch-Schönen. Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift	—.75
Stoye, Paul, Von einer neuen Klavierlehre. Ein Mahn- und Weckruf an die lehrenden und lernenden Musiker	—.60
Stoeving, Paul, Die Kunst der Bogenführung	2.—
Stradal, August, Franz Liszts Werke (im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig). Mit Porträt und Faksimile von Franz Liszt	—.50
Tottmann, Prof. Albert, Der Schulgesang und seine Bedeutung für die Verstands- und Gemütsbildung der Jugend. 2. Auflage	—.60
— Das Büchlein von der Geige oder die Grundmaterialien des Violinspieles. 2. Auflage	—.60
— Die Hausmusik — Das Klavierspiel	—.60
Uhde, Hermann, Weimar's künstlerische Glanztage. Ein Erinnerungsblatt (1870)	—.50
Vogel, Bernhard, Franz Liszt als Lyriker. Im Anschluss an die Gesamtausgabe seiner Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung	—.60
— Zur Einführung in die komische Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius	—.20
Wagner, Richard, Faust-Ouvertüre von H. v. Bülow	—.50
Weiss, Gottfried, Über die Möglichkeit einer wirklich allgemeinen Stimmbildungslehre und das Wesen derselben. (1871)	—.60
Weitzmann, C. F., Harmoniesystem. (Gekrönte Preisschrift.) Erklärende Erläuterung und musikalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik (1860)	1.20
— Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten. Mit einer musikalischen Beilage: Albumblätter zur Emanzipation der Quinten und Anthologie klassischer Quintenparallelen (1861)	—.60
— Der Letzte der Virtuosen (1862)	—.60
Wörterbuch, Musikalisches. Erklärung aller in der Musik vorkommenden Kunstausdrücke, verfasst von Paul Kahnt. Taschenformat Mk. —.50, kart. Mk. —.75, elegant gebunden	1.50
Zopff, Hermann, Ratschläge und Erfahrungen für angehende Gesangs- und Orchester-Dirigenten (1870)	—.50

Verlag von C. F. KAHNT Nachfolger, Leipzig.

Verlag von C. F. KAHNT NACHFOLGER, LEIPZIG.

R. M. Breithaupt

Die natürliche Klaviertechnik

Band I

Die freie rhythmisch-natürliche Bewegung des gesamten Spielorganismus als Grundlage der „klavieristischen" Technik.

Mit 12 Kunsttafeln, phot. Aufnahmen (Hände berühmter Pianisten) und vielen Textabbildungen und Notenbeispielen.

II. Auflage. Broschiert M. 5,—. Gebunden M. 6,—.

Band II

Die Grundlagen der Klaviertechnik

Grosse praktische „Schule der Technik"

zur Erlernung des freien, natürlichen Gewichtspieles

(Balance der Schwere) für alle Ausbildungsklassen der Vor- und Mittelstufe.

Mit zahlreichen photographischen Abbildungen, Zeichnungen und Notenbeispielen.

Deutsche Ausgabe geb. M. 4,—. Französische Ausgabe geb. M. 4,—.
Englische Ausgabe in Vorbereitung.

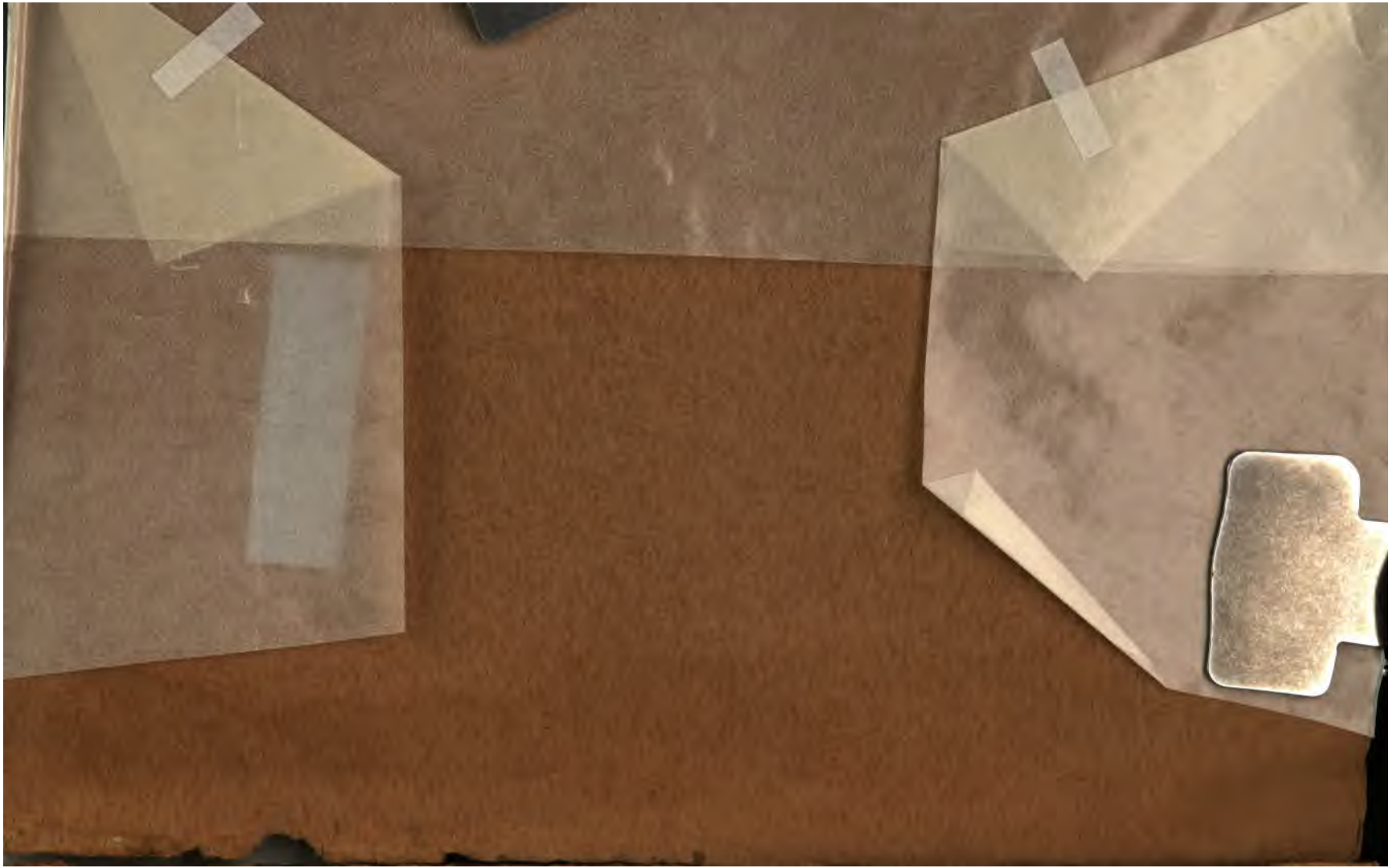
Allgemeine Musikzeitung.

Die Gründlichkeit und Ausführlichkeit, mit welcher Breithaupt seine Belehrungen über Klaviertechnik mit allen dieselbe tangierenden Gebieten, also mit der Physik, mit der Physiologie u. a. in Verbindung bringt, ist bisher unerreicht. Das Werk ist bitter ernst zu nehmen, denn es wird Tausenden jungen strebenden Pianisten den Kopf warm machen, die sich eingepfercht sehen in die einseitige Methode ihres Professors.

General-Anzeiger, Crefeld.

Mit lebhaftem Interesse wird jeder Klavierspieler Breithaupts Buch lesen, das eine grosse Umwälzung des Klavierspielunterrichts für unabweisbar hält. Wer am eigenen Leibe das Unzweckmässige, zum Teil Verwerfliche der landläufigen Methode erfahren hat, dem ist es klar, dass moderne Technik durch Fingerkraft zu erreichen unmöglich ist. „Die moderne Technik erreicht das freie forte durch losgelöstes Gewicht." Was der Verfasser mit klarer Logik und einleuchtender Natürlichkeit sagt, ist nicht etwa etwas Neues, sondern etwas Bekanntes, aus der Praxis bedeutender Künstler Hergeleitetes. Das Interessante liegt in der feinen Beobachtungsgabe, in der richtigen Erkenntnis wesentlicher, bisher unbeachteter Momente. Unbedingt wird das Buch überall Aufsehen erregen und noch weitere Auflagen erleben. Die eminenten Vorzüge sprechen dafür.

A. F.

Dorfzeitung, Hildburghausen.

Dieses Werk beabsichtigt nichts mehr und nichts weniger als eine völlige Umgestaltung des Klavierunterrichts. Ausgehend von der Tatsache, dass seitdem längst die alte Wiener Mechanik auf dem Klavier durch die englische verdrängt worden ist, ein einseitiges Studium der ausschliesslichen Finger- und Handgelenktechnik nicht nur sehr zeitraubend und quälend, sondern vollständig nutzlos geworden ist, entwickelt dieses Werk in klarer und überzeugender Weise eine naturgemässe Methode, die die Ausbildung des ganzen Spielapparats von der Schulter bis zu den Fingern vornimmt und eng damit Tonbildung und kunstgerechten Anschlag verbindet. Wenn nicht alles täuscht, so wird durch dieses Werk eine völlige Umwälzung auf klavier-pädagogischem Gebiet hervorgerufen. Dem denkenden Klavierlehrer kann aber nicht dringend genug empfohlen werden, sich mit diesem neuen, wertvollen Werk zu beschäftigen.